Цана 1 руб. 50 кап.

74958

ПРОМНІ СОНЕЧНАГА ЛЕТА,
ЦЕПЛЫНЯ ЧАЛАВЕЧЫХ РУК —
у беларускіх сувенірах з залацістай саломкі.

ISSN 0208—2551

МАСТАЦТВА БЕЛАРУСІ

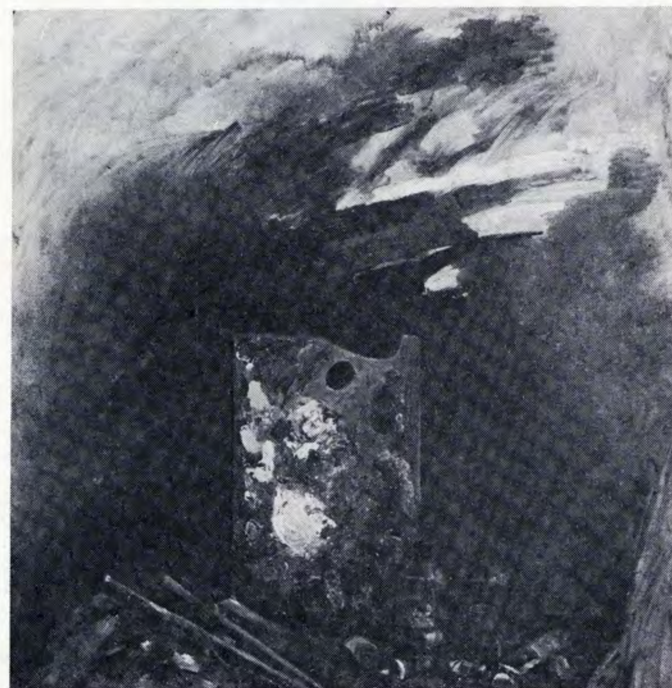
4/1987

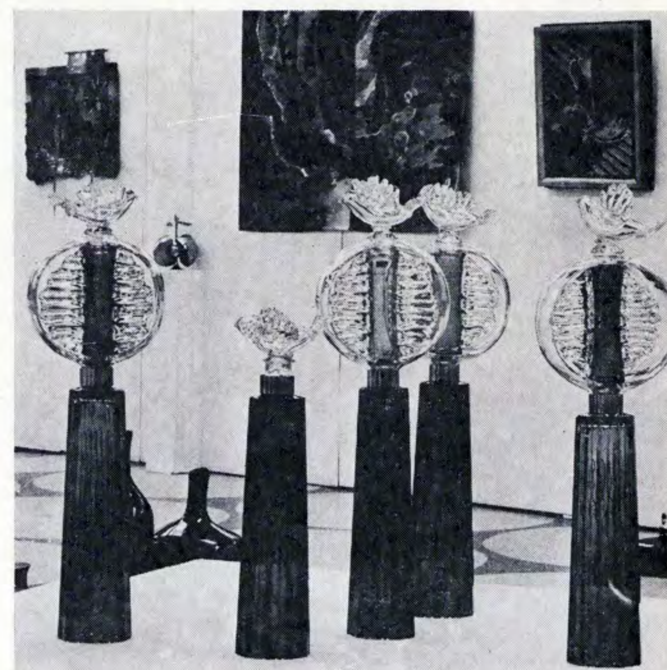
А. Пашкевіч. У майстэрні. Алей, 1985.

М. Дуброва. Прадчуванне пагрозы. З серыі «Космас для міру». Афорт, змешаная тэхніка, 1986.

Л. Мягкова. Перамога. Шкло, гута, шырокая грань, 1986.

М. Патапаў. Насцечка. Гіпс, 1986.





МАСТАЦТВА БЕЛАРУСІ

4/1987

ОРГАН МІНІСТЭРСТВА КУЛЬТУРЫ БССР
ДЗЯРЖАЎНАГА КАМІТЭТА БССР ПА КІНЕМАТАГРАФІІ
САЮЗА КАМПАЗІТАРАЎ БССР
САЮЗА КІНЕМАТАГРАФІСТАЎ БССР
САЮЗА МАСТАКОЎ БССР
САЮЗА ТЭАТРАЛЬНЫХ ДЗЕЯЧАЎ БССР

КРАСАВІК (52)

ШТОМЕСЯЧНЫ ГРАМАДСКА-ПАЛІТЫЧНЫ І НАВУКОВА-ПАПУЛЯРНЫ ІЛЮСТРАВАНЫ ЧАСОПІС

ЗМЕСТ

На 1-ай старонцы вокладкі: М. Чэпік. Вечнасць. Алей, 1986. Фрагмент.

Фота і слайды вокладкі і каляровых уклеек В. Сасноўскага.

Макет В. Паўлаўца.

МІНСК, ВЫДАВЕЦТВА «ПОЛЫМЯ»

УЛАДЗІМІР ПРАКАПЦОЎ, кандыдат мастацтвазнаўства

«З ЦЭЛЫМ НАРОДАМ ГУТАРКУ ВЕСЦІ...»

Беларуская Лeнініяна ў выяўленчым мастацтве мае вялікія набыткі, яна бярэ свае вытокі з першых паслякастрычніцкіх гадоў. Вобраз У. І. Леніна натхняе ўжо не адно пакаленне мастакоў. Можна прыгадаць А. Грубэ, В. Волкава, З. Азгура, А. Бембеля, М. Савіцкага, А. Анікейчыка, А. Шыбнёва, В. Шаранговіча і іншых, чые творы ўвайшлі ў гісторыю беларускага савецкага мастацтва, уяўляюць гістарычную і мастацкую каштоўнасць.

У галіне манументальнай скульптуры адметнае месца займае помнік У. І. Леніну (аўтар М. Манізер), устаноўлены ў 1933 годзе перад Домам урада ў Мінску. Гэты твор з'яўляецца ўзорным па ўвасабленню вобраза правадыра, прыкладам арганічнага адзінства скульптуры з архітэктурай будынка, навакольным асяроддзем. Пэўную цікавасць выклікае таму сам працэс творчых пошукаў, грамадска-палітычная атмасфера ў рэспубліцы, словам, тое, што папярэднічала і спрыяла ўзвядзенню помніка У. І. Леніну ў Мінску.

Заўчасная смерць Уладзіміра Ільіча ўзрушыла шырокія масы працоўных Краіны Саветаў, усяго свету. 23 студзеня 1924 года ў Мінску адбыўся вялікі жалобны сход прадстаўнікоў партыйных, савецкіх, камсамольскіх органаў, воінскіх часцей, працоўных калектываў, на якім аднагалосна было прынята рашэнне, што сапраўдным помнікам правадыру будзе выкананне запаветаў У. І. Леніна і нашай партыі [1]. Як вядома, у гэты цяжкі час тысячы людзей падалі заявы з просьбай прыняць іх у рады партыі бальшавікоў, вырашылі назаўсёды звязаць свой лёс з партыяй Леніна і мець у жыцці адну галоўную прывілею — быць заўсёды там, дзе цяжэй.

Каб захаваць для нашчадкаў нязгасны вобраз правадыра, 26 студзеня 1924 года на II з'ездзе Саветаў СССР была прынята пастанова аб увекавечанні памяці У. І. Леніна, а 9 студзеня 1925 года пастановай Прэзідыума Цэнтральнага Выканаўчага Камітэта Саюза ССР быў аб'яўлены конкурс першай ступені праектаў на пабудову манумента У. І. Леніну на Краснай плошчы ў г. Маскве і ўтворана спецыяльная камісія ЦВК Саюза ССР па ўвекавечанню памяці У. І. Леніна ў складзе Луначарскага, Фаміна, Шчуко, Шчусева, Бенуа, Славінскага, Жалтоўскага, Рэрберa, Якулава, Штэрнберга, Скварцова-Сцяпанава, Сырцова, Бумажнага, Мініна [2].

Амаль у кожным працоўным калектыве нашай рэспублікі адбыліся сходы, дзе камуністы, камсамольцы і беспартыйныя вырашылі збіраць сродкі на стварэнне помніка У. І. Леніну ў сталіцы Савецкай Беларусі. Напрыклад, 28 студзеня на агульным сходзе супрацоўнікі Народнага Камісарыята фінансаў БССР пастанавілі аддаць свой дзённы заробак на стварэнне помніка [3]. У газету «Рабочы» (орган ЦК КП(б)Б) даслаў ліст будаўнік А. Харунжы, які жадаў аддаць свой заробак за 5 рабочых дзён і заклікаў усіх працоўных рэспублікі падтрымаць яго ініцыятыву. Такім ці падобным было жаданне амаль кожнага савецкага чалавека, так выяўлялася грамадзянская і чалавечая ўдзячнасць У. І. Леніну, павага да яго.

Не засталіся збоку і прадстаўнікі мастацтва, перад якімі паўстала адказная задача. У перыядычным друку пачалася вялікая дыскусія: якім мае быць помнік У. І. Леніну? Кожны з мастакоў па-свойму ўяўляў і спрабаваў вырашыць вобраз У. І. Леніна сродкамі манументальнага мастацтва (пакуль яшчэ ў эскізах, накідах), карыстаючыся набытым у краіне вопытам па рэалізацыі ленінскага плана манументальнай прапаганды — узвядзенню помнікаў выдомым гістарычным асобам. Аднак у параўнанні з раней устаноўленымі скульптурамі тут патрэбен быў якасна новы падыход — зрабіць не толькі помнік вялікаму правадыру, але і сімвал Савецкай улады. Вядома, такая задача не кожнаму па сілах: мелі месца і выпадковыя работы, праекты якіх штучна прыстасоўвалі да канкрэтнага асяроддзя. Не было сярод мастакоў і агульнай думкі наконт месца, дзе павінен узводзіцца помнік. Але не гэта для нас галоўнае. Спынімся на творчым пошуку аўтараў, іх жаданні ўнесці нешта сваё, арыгінальнае, няхай сабе з малой часцінай адлегласці і крыху наіўнае.

Так, выклікае цікавасць тлумачальная запіска архітэктара-мастака С. Гайдукевіча да праекта помніка У. І. Леніну ленінградскага скульптара В. Казлова. (Прыняць удзел у стварэнні помніка ў Мінску лічылі для сябе гонарам не толькі беларускія мастакі, але і іх калегі з іншых гарадоў краіны.) Мастацка-рэпрадукцыйныя майстэрні Акадэміі мастацтваў г. Ленінграда прапанавалі ў 1926 годзе Цэнтральнаму Выканаўчаму Камітэту БССР фотаздымкі работ скульптараў М. Манізера і В. Казлова. Выкарыстоўваючы варыянт скульптурнага твора В. Казлова, архітэктар-мастак С. Гайдукевіч прапанаваў наступнае: «У сувязі з узнятымі ў друку ў апошні час чуткамі аб устаноўцы помнікаў Леніну ў розных месцах Саюза, а таксама ў сувязі з тым, што ў нас у Менску выпадкова захаваўся вельмі каштоўны матэрыял, якога нават не знойдзеш ва ўсёй краіне, — калона і п'едэстал з суцэльных кавалкаў фінляндскага чырвонага граніту, які быў прызначаны для помніка па праекту архітэктара Фаміна ў Ваўкавыску ў памяць вайны 1812 г., у мяне з'явілася ідэя: спраектаваць помнік Леніну ва ўсебеларускім маштабе — адлюстраваць вобраз Леніна ў помніку такім, якім ён увайшоў у сусветную гісторыю. Да гэтай ідэі больш усяго падыходзіць фігура Леніна ў поўны рост, выкананая майстэрнямі Ленінградскай акадэміі мастацтваў і мастаком-скульптарам Казловым.

П'едэстал для фігуры ўяўляе стройнае архітэктурнае збудаванне, завершанае капітэллю з атрыбутамі камунізму і Савецкай улады.

Для верхняй часткі п'едэстала мною выкарыстана... калона і паралелепіпед з чырвонага фінляндскага граніту; ніжняя частка п'едэстала складаецца з усечанай пірамiды і трох прыступак, якія могуць быць выкананы з мясцовага шэрага граніту; з такога ж граніту могуць быць выкананы і чатыры тумбы па баках помніка. Капітэль і урны могуць быць адліты з чыгуну. Фігура Леніна павінна быць адліта з бронзы.

Вышыня п'едэстала з капітэллю 2 саж. 8 вярш., вышыня фігуры з падстаўкай 2 аршын. 13 вярш..

Помнік павінен стаяць на фоне Дома працы, тварам у бок будынка Саўнаркома, да галоўнай артэрыі горада, вуліцы, якая носіць імя Леніна» [5].

8 лютага 1926 года Прэзідыумам ЦВК БССР было праведзена пасяджэнне, на якім разглядалася пытанне аб месцы, дзе будзе ўстаноўлены помнік правадыру [6]. Вырашылі, што найбольш зручным у Мінску будзе месца ў скверы насупраць Дома працы. Сакратарыяту было даручана ў бліжэйшы час падрыхтаваць неабходны матэрыял (план сквера, фотаздымкі і інш.) і адаслаць іх у Цэнтральную камісію па ўвекавечанню памяці У. І. Леніна пры Прэзідыуме ЦВК СССР.

В. Казлоў. У. І. Ленін (праект помніка). Гіпс таніраваны. 1926.

Меркавалася, напэўна, адкрыць помнік У. І. Леніну ў бліжэйшы час, да гадавіны яго смерці. Да такой думкі схіляюць шматлікія лісты працоўных у розныя органы ўлады рэспублікі. У адным з іх, напрыклад, адзначалася, што «...усе гэтыя гады мы адзначалі траурам. Канешне, ...нас абмяжоўвала наша беднасць да гэтага часу. У даны момант мы адчуваем ужо сілу і моц у нашай вытворчасці і г. д. Таму я лічу, што ў гэтым годзе (1929 — **У. П.**) траур мы павінны адзначыць так, каб наш геніяльны правадыр быў у памяці не толькі тых, хто жыве зараз, але і каб была памяць іншым пакаленням... Неабходна ў цэнтры Мінска зрабіць помнік У. І. Леніну, паставіць на ўвесь рост фігуру Уладзіміра Ільіча. На тым самым месцы, дзе стаяць трыбуны» [7].

Прэзідыум ЦВК БССР 26 студзеня 1929 года зацвердзіў камісію па стварэнню помніка У. І. Леніну [8]. 30 студзеня адбылося першае пасяджэнне камісіі, Галоўмастацтву БССР было даручана выпрацаваць умовы конкурсу [9]. Планавалася на пабудову помніка адпусціць ад 100 да 150 тысяч рублёў [10].

З пратаколаў пасяджэнняў спецыяльнай камісіі Прэзідыума ЦВК БССР па пабудове помніка У. І. Леніну і нарады мастакоў Беларусі — прадстаўнікоў розных творчых аб'яднанняў для нас асабліва цікавы апошні, у якім занатаваны меркаванні тагачасных майстроў мастацтва наконт праекта помніка У. І. Леніну ў Мінску.

Нарада мастакоў была склікана 26 лютага 1929 года Галоўным упраўленнем па справах мастацтваў БССР, на ёй прысутнічалі А. Грубэ, С. Гайдукевіч, Ч. Родзевіч — ад аб'яднання мастакоў «Праммастацтва», А. Бразер — ад аб'яднання мастакоў «РАМБ», А. Вало — ад аб'яднання мастакоў «Прамень». Па невядомых прычынах не змог прысутнічаць М. Шчакаціхін. Было разгледжана пяць асноўных пытанняў:

1. Адносна месца пабудовы помніка. Гайдукевіч лічыў адзіным у горадзе месцам, якое адпавядае гэтай мэце, сквер на пляцы Волі... Дрэвы павінны быць высечаны; зроблена належная планіроўка ўсяго сквера: разбіты газоны і клумбы. Гэта цэнтр горада. Тут Дом працы. Гэты пляц архітэктурны (архітэктурна абсаджаны будынкамі), не для скверу наогул. Бразер далучыўся да Гайдукевіча. Родзевіч і Грубэ палічылі больш прыдатным месцам плошчу Парыжскай Камуны, прапанавалі ставіць помнік бліжэй да будынка ЦВК (Цэнтральны Выканаўчы Камітэт БССР — **У. П.**). Усе пагадзіліся на тым, што няможна ставіць помнік на месцы сучасных трыбун.

2. Адносна архітэктурнай ідэі помніка. Родзевіч лічыў, што з помнікам варта звязаць наступныя моманты: тое, што Беларусь мяжуе з капіталістычнымі краінамі; што частка яе тэрыторыі знаходзіцца ў межах буржуазнай дзяржавы; што Беларусь раней была прыгнечана і вызвалена толькі дзякуючы Леніну і ленінізму. Бразер меркаваў, што помнік Леніну павінен быць больш просты... Архітэктура яго павінна быць увязана з скульптурнай формай і мець утылітарны характар у выглядзе трыбуны, вакол якой збіраюцца працоўныя масы. Грубэ сцвярджаў, што помнік павінен выражаць канкрэтна: вялікаму трыбуну (правадыру) сусветнага пралетарыяту.

Ухвалена ўсімі: павінна быць абавязкова постаць У. І. Леніна з партрэтным падабенствам.

3. Адносна матэрыялу, памераў і інш. Асноўным матэрыялам прызналі натуральны камень (граніт і інш.) і бронзу. Палічылі магчымым выкарыстанне сучасных будаўнічых матэрыялаў (жалеза, шкло, цэмент і інш.). Выказаліся за тое, каб памеры помніка ўвязваць з месцам, хоць для конкурсу гэта асаблівага значэння не мае. Вышыня, прыблізна, павінна быць 10-15 метраў ад паверхні зямлі.

Былі падрабязна агаворваны ўмовы конкурсу (у якім выглядзе, калі і як падаваць праекты), вызначаны даволі высокія прэміяльныя стаўкі (першая — тры тысячы рублёў, другая — дзве з паловай, трэцяя — дзве і г. д.). Прадугледжвалася заахвоціць аўтараў пяці праектаў, на што выдаткоўвалася дзесяць тысяч рублёў. Адзначаныя работы пераходзілі ва ўласнасць камісіі па пабудове помніка. У дзень святкавання гадавіны Кастрычніцкай рэвалюцыі належала адкрыць выстаўку конкурсных праектаў [11].

Асноўныя прапановы і рэкамендацыі мастакоў былі ўлічаны камісіяй Прэзідыума ЦВК БССР па пабудове помніка У. І. Леніну, якая прыняла рашэнне паставіць помнік на плошчы Свабоды [12] і 4 красавіка 1929 года зацвердзіла ўмовы ўсесаюзнага конкурсу [13].

Адзначым, што кожны праект павінен быў прадстаўляцца пад дэвізам (імя і адрас аўтара ў заклеены канверцы), умовы конкурсу друкаваліся ў цэнт-

ральных («Правда», «Известия ЦИК») і рэспубліканскіх («Звязда», «Савецкая Беларусь») газетах.

Першы конкурс на лепшы праект помніка У. І. Леніну, які праводзіўся ў Ленінградзе, не даў станоўчых вынікаў. У ім прымалі ўдзел выключна ленінградскія аўтары, якія прадставілі восем праектаў. Ні

М. Манізер. У. І. Ленін (праект помніка). Гіпс таніраваны. 1926.

адна з гэтых работ не была ўхвалена камісіяй ЦВК БССР [14], у тым ліку і работы М. Манізера і В. Казлова [15].

Жаданы высокі мастацкі ўзровень будучага манументальнага твора патрабаваў ад скульптараў і архітэктараў неардынарнага вырашэння тэмы — вобраза У. І. Леніна і ўсёй архітэктурна-прасторавай сітуацыі вакол помніка. Тут не магла задаволіць выпадковая работа, як і неадпаведнае месца для яе. Усе пытанні разглядаліся ў комплексе не толькі спецыяльнай камісіяй ЦВК БССР, але і Цэнтральнай камісіяй па ўвекавечанню памяці У. І. Леніна пры Прэзідыуме ЦВК СССР, пра што сведчыць выпіска з пратакола пасяджэння Прэзідыума ЦВК БССР: «Згадзіцца з пастановай Прэзідыума Саюза ССР пра тое, што пабудову помніка У. І. Леніну адкласці на адзін год» [16].

Разам з дырэкцыяй пабудовы Дома ўрада Камісія ЦВК БССР аб'явіла паўторны конкурс. У хуткім часе былі прадстаўлены тры праекты маскоўскіх скульптараў, два — беларускіх аўтараў і адзін з Ленінграда [17].

Аўтараў праекта ўмоўна можна падзяляць на дзве групы: адны вырашалі вобраз правадыра праз шматфігурную кампазіцыю, іншыя імкнуліся раскрыць вобраз У. І. Леніна праз адну постаць. Але, нягледзячы на гэта, «...большасць разьбяроў не ўцяміла як след асноўнай ідэі помніка і таму не здолела даць твор вялікіх маштабаў» [18]. Адзначалася, што манументальнасць разумеецца аўтарамі праектаў (Яўсеевым, Нерадой, Сінайскім, Алёшыным, Кудрашовым, Манізерам) у першую чаргу як узбуйненне памераў п'едэстала, дынамікі архітэктурных форм, над якімі ўзвышаецца постаць. Як станоўчы прыклад прыводзілася работа беларускага скульптара А. Грубэ, дзе аўтар без «...штучнай манументальнасці вялікіх глыб, беззмястоўных зрухаў роўніц і аб'ёмаў» [19] раскрывае асноўную ідэю помніка ў шматфігурнай кампазіцыі, якая складаецца з пяці груп: цэнтральная з Леніным як арганізатарам і правадыром, дзве крайнія ўвасабляюць радасць працы ў сацыялістычным грамадстве (левая) і яе паднявольны характар у каланіях і капіталістычных краінах (правая група). У наступнай групе аўтар паказвае прадстаўнікоў чатырох рас, людзей з розных кантынентаў, якія імкнуцца да сацыяльных пераўтварэнняў, да сацыялістычнага шляху развіцця. І заканчваецца кампазіцыя выявай барацьбітоў рэвалюцыі, «сусветным» Кастрычнікам.

У апісанні гэтага праекта [20] адчуваецца аўтарскае захапленне, глыбокая перакананасць у тым, што скульптар А. Грубэ ўлічыў усе асноўныя ўмовы конкурсу, па-мастацку вобразна і акрэслена выявіў галоўную ідэю помніка. Але, прызнацца, сёння цяжка ўявіць у натуры твор А. Грубэ (прапаноўвалася рабіць яго без п'едэстала перад Домам урада), хоць на выстаўцы, пры абмеркаванні праектаў грамадская думка схілялася менавіта да работ Грубэ і Манізера [21].

Ад нашай рэспублікі ў конкурсе ўдзельнічалі таксама скульптар А. Бразер [22], твор якога «...цікавы ідэйнай насычанасцю», але разам з тым меў «...шэраг недахопаў з фармальнага боку», і архітэктар С. Гайдукевіч [23].

Той помнік У. І. Леніну скульптара М. Манізера, які мы бачым сёння, бадай што чацвёрты аўтарскі варыянт, адзін з іх быў прадстаўлены на першым конкурсе. Так, па трэцяму варыянту гэтай кампазіцыі крытыка зрабіла вось якія заўвагі: «Дрэнна ўявіць сабе тое, што ўзята такая прапорцыя фігуры з плітачнай трыбунай, якая Леніна амаль што самога перапатварае ў глыбу» [24]. Калі меркаваць па фотаздымку праекта, постаць У. І. Леніна была вырашана аўтарам так, нібы яна вырастае з суцэльнага кавалка матэрыялу, што поўным чынам стрымлівала дынаміку ўсёй кампазіцыі, калі яе разглядаць ва ўзаемасувязі з архітэктурай Дома ўрада. 17 верасня 1932 года камісія ўхваліла праект «Ленін на трыбуне» скульптара М. Манізера і прапанавала аўтару зрабіць некаторыя папраўкі [25].

Планавалася адліць помнік са сталі, якая не ржавее. Адзначалася, што гэты твор па сваёй задуме і мастацкаму выкананню можа быць адным з самых арыгінальных і выдатных помнікаў у СССР [26].

Скульптар улічыў усе слушныя заўвагі і прапановы, і цяпер мы бачым перад Домам ўрада велічную і манументальную постаць У. І. Леніна, які стаіць у поўны рост, рукамі абапіраецца на трыбуну. М. Манізер як бы ўзнавіў сродкамі пластыкі гістарычны факт — выступленне У. І. Леніна перад адпраўкай войскаў Чырвонай Арміі на польскі фронт. Трэба адзначыць, што аўтару ўдалося арганічна звязаць скульптуру з функцыянальнай архітэктурай І. Лангбарда, у выніку чаго помнік не губляецца на фоне будынка, ён неад'емная частка ансамбля і надае ўрачыстасці ўсёй плошчы. Бронзавая постаць дакладна суаднесена з рэльефамі на тэмы Кастрычніцкай рэвалюцыі, грамадзянскай вайны і калектывізацыі, якія размешчаны на п'едэстале. 7 кастрычніка 1933 года адбылося ўрачыстае адкрыццё помніка У. І. Леніну.

У час Вялікай Айчыннай вайны гэты твор загінуў, але адразу пасля вызвалення Беларусі ад нямецка-фашысцкіх захопнікаў быў адноўлены дзякуючы таму, што ў ленінградскім філіяле Музея У. І. Леніна зберагалася гіпсавая копія. Адліўка сяміметровай постаці была даручана вопытным майстрам ленінградскага завода «Манументскульптура» [27] і ажыццяўлялася пры аўтарскім наглядзе М. Манізера [28].

Падсумоўваючы гаворку пра галоўны помнік нашай рэспублікі, застаецца дадаць, што нягледзячы на даволі працяглы перыяд ад пачатку падрыхтоўкі і да ўстаноўкі яго (у параўнанні з сённяшняй практыкай ажыццяўлення ў значна больш сціслыя тэрміны нават цэлых мемарыяльных ансамбляў), гэты твор манументальнага мастацтва быў і застаецца прыкладам зацікаўленай работы скульптара М. Манізера і архітэктара І. Лангбарда, высокай грамадзянскай і мастакоўскай адказнасці кожнага з праектантаў. Гэта і ў наш час павінна быць асноўным крытэрыем далейшага развіцця беларускай Ленініяны.

М. Манізер. У. І. Ленін (праект помніка). Гіпс таніраваны. 1926.

---

[1] Дзяржаўны архіў Мінскай вобласці, ф. 6, воп. 1, адз. зах. 42, арк. 13.

[2] Гл.: Дзяржаўны архіў Мінскай вобласці, ф. 197, воп. 1, адз. зах. 165, арк. 149.

[3] Цэнтральны дзяржаўны архіў Кастрычніцкай рэвалюцыі і сацыялістычнага будаўніцтва БССР, ф. 308, воп. 1, адз. зах. 134, арк. 13—14.

[4] Там сама, ф. 6, воп. 1, адз. зах. 1974, арк. 31.

[5] Там сама, ф. 6, воп. 1, адз. зах. 1974, арк. 6.

[6] Там сама, ф. 6, воп. 1, адз. зах. 963, арк. 43.

[7] Там сама, ф. 6, воп. 1, адз. зах. 1974, арк. 31.

[8] Там сама, ф. 6, воп. 1, адз. зах. 1974, арк. 21.

[9] Там сама, ф. 6, воп. 1, адз. зах. 1974, арк. 7.

[10] Савецкая Беларусь, 1929, 16 лютага.

[11] Цэнтральны дзяржаўны архіў Кастрычніцкай рэвалюцыі і сацыялістычнага будаўніцтва БССР, ф. 6, воп. 1, адз. зах. 1974, арк. 38.

[12] Там сама, арк. 10.

[13] Там сама, арк. 39—40.

[14] Мастацтва і рэвалюцыя, 1932. № 3—4. С. 38.

[15] У адрас Камісіі ЦВК БССР 8 лютага 1929 г. быў накіраваны паўторны ліст ад мастацка-рэпрадукцыйных майстэрань Акадэміі мастацтваў г. Ленінграда, у якім паведамлялася, што «...каб паскорыць адкрыццё помніка да 1930 г., мы прапаноўваем Вам набыць адну з статуй, фотаздымкі якіх пакінуты ў Вас, і аб'явіць конкурс толькі на п'едэстал, у той час, калі будуць рабіць эскізы п'едэстала і яго будаўніцтва, у гэты час намі будзе адлівацца статуя». — Цэнтральны дзяржаўны архіў Кастрычніцкай рэвалюцыі і сацыялістычнага будаўніцтва БССР, ф. 6, воп. 1, адз. зах. 1974, арк. 28.

[16] Цэнтральны дзяржаўны архіў Кастрычніцкай рэвалюцыі і сацыялістычнага будаўніцтва БССР, ф. 6, воп. 1, адз. зах. 1974, арк. 29.

[17] Мастацтва і рэвалюцыя. 1932. № 3—4. С. 38.

[18] Там сама.

[19] Там сама. С. 39.

[20] Там сама.

[21] Скульптар М. Манізер прадставіў на конкурс тры праекты помніка У. І. Леніну, адзін з іх, «Ленін на трыбуне», быў выкананы разам з архітэктарам І. Лангбардам.

[22] Мастацтвэ і рэвалюцыя. 1932. № 2. С. 26.

[23] Мастацтва і рэвалюцыя. 1932. № 3—4. С. 39.

[24] Там сама.

[25] Мастацтва і рэвалюцыя, 1932. № 2. С. 28.

[26] Там сама.

[27] Известия. 1944, 5 кастрычніка.

[28] Вядомы прозвішчы рабочых, служачых, інжынерна-тэхнічных работнікаў Ленінградскага завода бронзавага мастацкага ліцця «Манументскульптура», якія прымалі актыўны ўдзел у адліўцы і мантажы помніка У. І. Леніну ў Мінску пасляваеннага часу. Гл.: Дзяржаўны архіў Кастрычніцкай рэвалюцыі і сацыялістычнага будаўніцтва БССР, ф. 7, воп. 3, адз. зах. 1685, арк. 38—47.

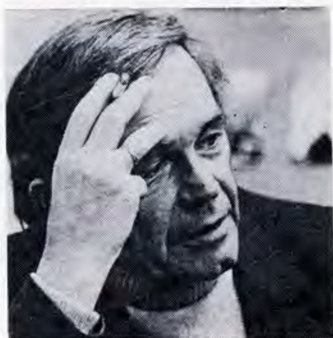
ПЕРАКАВАЦЬ ДАМОКЛАЎ МЕЧ

У лістападзе 1986 года ў Мінску экспанавалася рэспубліканская мастацкая выстаўка «Майстры культуры за мір». Яна займала ўсе залы Палаца мастацтва. Было паказана шмат новых работ, але трапляліся і знаёмыя па ранейшых выстаўках. Неадназначным варта назваць успрыманне гэтай экспазіцыі большасцю наведвальнікаў. Усе дружна ўхвалялі дэвіз выстаўкі, падкрэслівалі актуальнасць, патрэбнасць мастацкага асэнсавання сучаснай праблемы вайны і міру. Аднак выказванні пра асобныя творы і экспазіцыю ў цэлым былі даволі крытычныя. Гэта змусіла рэдакцыю часопіса «Мастацтва Беларусі» адмовіцца ад традыцыйнай агляднай рэцэнзіі і правесці абмеркаванне выстаўкі за «круглым сталом». Субяседнікі збіраліся двойчы — 21 і 28 лістапада. Перагаворана было шмат... Аднак тэма вайны і міру невычэрпная. Яна, як само жыццё, пульсуе, адгаліноўвае новыя пытанні і праблемы, вымагае то абагульненняў, то ўзірання ў дэталі. І кожны чытач можа развіць або аспрэчыць меркаванне любога з удзельнікаў «круглага стала». Назавём іх: мастацтвазнавец **Уладзімір БОЙКА**, графік **Юрый ГЕРАСІМЕНКА-ЖЫЗНЕЎСКІ**, кандыдат філалагічных навук супрацоўнік Інстытута літаратуры АН БССР **Вячаслаў ЖЫБУЛЬ**, жывапісец **Мікалай КІРЭЕЎ**, кандыдат філалагічных навук пісьменнік **Яўген ЛЕЦКА**, графік, мастацкі рэдактар часопіса «Мастацтва Беларусі» **Вячаслаў ПАУЛАВЕЦ**, народны мастак СССР, правадзейны член Акадэміі мастацтваў СССР **Міхаіл САВІЦКІ**, жывапісец, начальнік аддзела выяўленчага мастацтва Міністэрства культуры БССР **Уладзімір УРОДНІЧ**, жывапісец **Фелікс ЯНУШКЕВІЧ**.

Вяла гутарку і падрыхтавала матэрыялы да друку загадчык аддзела выяўленчага мастацтва часопіса «Мастацтва Беларусі» **Валянціна ТРЫГУБОВІЧ**.

В. ТРЫГУБОВІЧ. Мэта нашай сустрэчы — усебаковы аналіз рэспубліканскай выстаўкі «Майстры культуры за мір». Гэтая выстаўка — з'ява грамадскага жыцця ці проста чарговае мерапрыемства Міністэрства культуры і Саюза мастакоў БССР? Праблема вайны і міру непакоіць сёння кожнага сумленнага чалавека, у якім бы куточку свету ён ні жыў. Як выяўленчае мастацтва, менавіта беларускае выяўленчае мастацтва, увасабляе той глабальны пытальнік, што дамоклавым мячом вісіць над планетай? Як сутыкаюцца ў творах прыватныя меркаванні і агульначалавечы клопат? Мне думаецца, варта пагаварыць і пра тое, як фарміравалася экспазіцыя. На жаль, старшыня выстаўкома Яўген Аляксеевіч Зайцаў не схацеў удзельнічаць у сённяшнім абмеркаванні, аднак сярод прысутных ёсць члены выстаўкома... У мастацкім асяроддзі трывала замацаваўся такі стэрэатып: позна заключылі дагаворы, таму ў экспазіцыю трапілі «сырыя» работы. Атрымліваецца, што па загаду сумлення, па прынцыпу «Не магу маўчаць!» мастакі сёння нічога не робяць... Натуральна тады, што твораў-адкрыццяў, душэўнай споведзі аўтараў глядач на выстаўцы не сустракае. А ўсё іншае навошта яму глядзець? Я разумею: у студзені адкрывалася выстаўка «Мы будуем камунізм», у лістападзе — «Майстры культуры за мір», паказаць і там і тут новыя работы — справа нялёгкая, а быць удзельнікам хочацца.

Ф. ЯНУШКЕВІЧ: Я не згодны, што недахоп часу замінаў мастакам. Чулі мы пра гэтую выстаўку даўно, ды і дагаворы, здаецца, вясною заключалі. Ведаю, напрыклад, што Тоўсцік і Селяшчук працавалі над сваімі палотнамі яшчэ да афіцыйных аб'яў пра выстаўку. Маскоўская экспазіцыя такога ж кірунку была зроблена з рэтраспектыўных работ. Ну, а ў нас знайшліся нейкія фінансавыя магчымасці, каб на новыя падахвоціць. Дзякуй за тое. У цэлым, я лічу, выстаўка аб'ектыўна паказвае стан нашага мастацтва на сённяшні дзень. У ёй удзельнічаюць аўтары рознага ўзросту, прадстаўлены творы розных жанраў. Адразу відаць, хто што можа, каго што цікавіць,— словам, прафесійны ўзровень і грамадзянская пазіцыя кожнага. Гэта ці не першая ў нас выстаўка такой глабальнай тэматыкі...

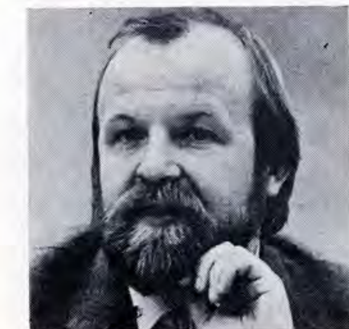


У. БОЙКА: «...я ўдакладніў для сябе думку пра неадэкватнасць светаадчування нашых мастакоў існуючай сітуацыі».

У. БОЙКА. Калі не лічыць тую, што была наладжана беларускімі і заходнеберлінскімі мастакамі, але яна не мела статуса рэспубліканскай.

Ф. ЯНУШКЕВІЧ. Зазначу, што актыўна адгукнулася моладзь. І гэтая яе актыўнасць падштурхнула старэйшых, яны ўспомнілі, што маюць параўнаўча нядаўна напісаныя творы падобнай тэматыкі, і прапанавалі іх для экспазіцыі. Як скажам, Кудрэвіч. Але ў арганізацыйных справах хацелася б большай дакладнасці, бо нават пра даты выстаўкомаў на гэты раз было цяжка даведацца.

В. ТРЫГУБОВІЧ. Калі ў экспазіцыю ўключаюцца ўжо вядомыя гледачам творы, з'яўляецца магчымасць больш грунтоўна і глыбока раскрыць заяўленую тэму праз выбар найбольш значных работ, можна паказаць яе ў развіцці (асэнсаванне ў кантэксце часу, абставін, аўтарскага «я»). Мне думаецца, тут ініцыятыва павінна зыходзіць ад выстаўкома ці групы мастацтвазнаўцаў, а не саміх аўтараў. Не ведаю, чым кіраваліся арганізатары, але сярод рэтраспекцыі шмат выпадковых работ, а такія, скажам, карціны мінулых гадоў, як «Галінка міру» Вашчанкі або «Акцыя міру» Белагурава, у экспазіцыю не трапілі. Лічу, яны б тут задавалі тон.



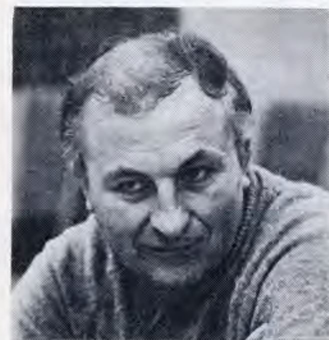
Ф. ЯНУШКЕВІЧ: «...не трэба агітаваць: мы ў с е супраць вайны».

У. УРОДНІЧ: «...актуальная праблема — мастакі з так званай перыферыі».

У. УРОДНІЧ. Кожны з нас можа мець уласнае меркаванне пра вартасці той ці іншай работы. У дачыненні да названых вамі твораў скажу, што Вашчанка адмовіўся ад рэтраспекцыі, каб паказаць сваю новую карціну. А пра Белагурава, на жаль, ніхто не ўспомніў. Гэта наша пастаянная бяда: няўвага да калег, што жывуць па-за межамі сталіцы.

Ф. ЯНУШКЕВІЧ. Такім чынам цікавы малады мастак увогуле не трапіў у лік удзельнікаў выстаўкі, а іншыя паказваюць па дзве-тры работы.

У. УРОДНІЧ. Мы не можам стрымліваць творчую ініцыятыву нашых вядучых мастакоў. Гэта неправамерна. Яны працуюць на карысць грамадства, нашай культуры, і мы павінны іх падтрымліваць, усё, вартае ўвагі, рабіць набыткам шырокага гледача. Практычна на кожную выстаўку па некалькі твораў прапануюць Шчамялёў, Кішчанка... І заўважце, ва ўмовах конкурсу, пры адборы яны перамагаюць. Ёсць яшчэ адна акалічнасць: калі ў экспазіцыі не хапае твораў якой-небудзь пэўнай тэматыкі ці накіраванасці, то ліквідаваць гэты прагал дапамогуць толькі вядучыя майстры. Назіраю такое падчас работы выстаўкомаў з году ў год. На жаль, маладыя «не выручаюць». Згодзен, аднак, з вамі, што Белагураву належала быць удзельнікам выстаўкі. І ўвогуле гэта актуальная праблема — мастакі з так званай перыферыі. Іх трэба больш актыўна ўключаць у агульную творчую работу. Гэта паспрыяе не толькі іх індывідуальнаму творчаму росту, але і ўзбагачэнню нашага мастацкага жыцця ў цэлым.

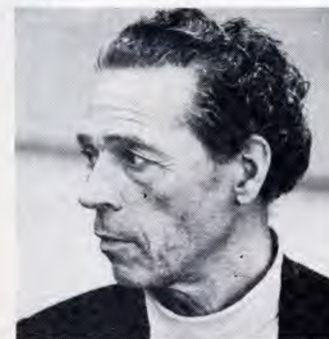


Я. ЛЕЦКА: «... жорсткасць для мастацтва — тое ж, што дуст для навакольнага асяроддзя».

Я. ЛЕЦКА. А мне з рэтраспекцыі найбольш спадабалася карціна «Дзядзька Саўка» Віктара Маркаўца...

В. ТРЫГУБОВІЧ. Прабачце, яе таксама не было ў экспазіцыі.

Я. ЛЕЦКА. Магчыма, і не было. Але я бачыў яе на працягу ўсяго агляду, і яна хвалявала непрыдуманым болем за чалавека, на долю якога выпала шмат трагічнага. Вайна пакалечыла, але не зламала яго. Ён не казырае перад намі ні сваімі ранамі, ні сваімі заслугамі, на яго твары па-дзіцячы даверлівая ўсмешка. І я лёгка ўяўляю яго маладзейшым, хлопцам, якому толькі што прыйшла позва ў ваенкамат. Ён гэтак сама запытальна глядзеў на свет, на людзей: «Ды што ж гэта робіцца?! Навошта льецца кроў, гінуць людзі, нішчацца іх праца...» Ён ваяваў, але не губляў чалавечнасці. Мастак пераканаўча паказаў характар беларуса ў лепшым выяўленні: чалавек прайшоў праз пекла баёў, застаўся без нагі, а ў вачах ні каліва злосці, помслівасці, зацятасці. Ці не на такіх узорах жыццёвай і духоўнай трываласці трэба выхоўваць сёння дзяцей і падлеткаў? Не разумею тых, хто заклікае да рацыяналістычнасці, жорсткасці ў гэтай справе, ставіць у прыклад фільм «Ідзі і глядзі»...



М. САВІЦКІ: «...мастакі не мучылі сябе пошукамі, бралі што бліжэй».

М. САВІЦКІ. Чалавек павінен мець актыўную жыццёвую пазіцыю, але быць добрым. Выхаванне страхам не прыводзіць да поспеху. А ў нас многае, нават школьнае навучанне, трымаецца на запалохванні. Боязь пакарання тармозіць і многія творчыя парывы.

У. УРОДНІЧ. Нагадаю, што наша выстаўка была прысвечана Міжнароднаму году міру. Падчас яе фарміравання ў мяне склалася думка, што мы, мастакі, яшчэ не на поўную моц працуем у гэтым кірунку. Няма нават поўнай яснасці, што лічыць творам антываеннай тэматыкі. Адны абавязкова хочуць бачыць мітынгі, дэманстрацыі з плакатамі і транспарантамі — водгулле тых маршаў міру, што ідуць па дарогах Заходняй Еўропы ці Амерыкі. Другія, я ў іх ліку, імкнуцца паказаць хараство навакольнага свету, тое, што не павінна загінуць, што трэба абараніць. Адсюль імкненне зрабіць экспазіцыю гучнай, паэтычнай, шматфарбнай.

В. ТРЫГУБОВІЧ. Ці рэалізавалася гэтае імкненне?

У. УРОДНІЧ. Не зусім. Мала было часу. Патрэбны былі дыскусіі. На аналагічнай выстаўцы ў Маскве штодня наладжваліся сустрэчы, гутаркі. Паўсюдна ідуць пошукі новых форм работы. Час ужо і ў сябе паспрабаваць. («Тыдзень кантактаў» адбыўся.— **Рэд.**) Гэта патрэбна не толькі дзеля таго, каб забавіць масавага гледача, але і мастаку даць патрэбныя арыенціры.

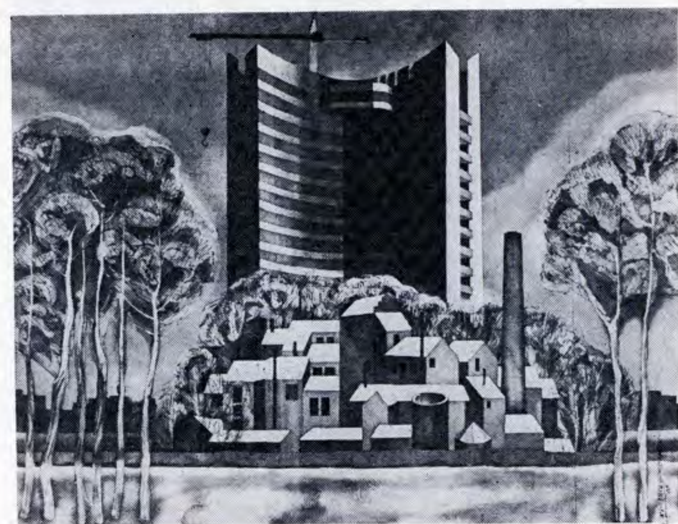
У. БОЙКА. Перад пачаткам нашага «круглага стала» згадвалася імя Адамовіча, яго тэрмін «звышлітаратура». Я зачытаю вам некалькі радкоў: «Але пагрозу, усю пагрозу мы яшчэ павінны адчуць, упусціць у сябе. І мы, хто пісаў, піша пра вайну, абавязаны рабіць гэта ў ліку першых.» А далей тое, што прынцыпова важна: «Узарвецца тая праклятая бомба ў нас саміх — вось тады і жывое слова будзе знойдзена, не будзем недаўмяваць, жаліцца: як? як пра гэта пісаць? Тэарэтызаваць патрэбы не будзе.

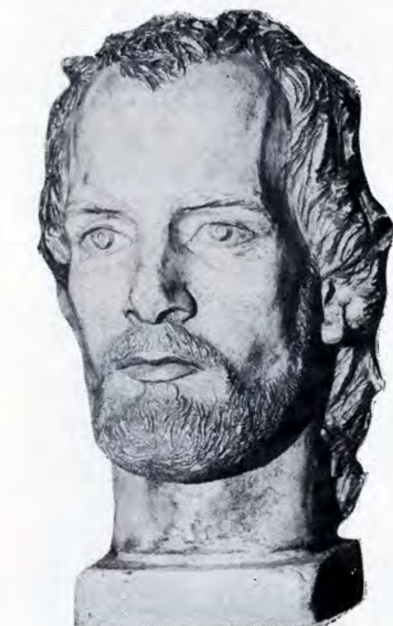
А пакуль даводзіцца.

...Звышлітаратура? Не, бадай, гэта празмерна сказана»,— Адамовіч, як бачыце, дастаткова самакрытычны,—«нічога звыш **мінімуму** не чакаецца: пісаць пра тое, пра што пастаянна думаем, нават калі гонім гэта ад сябе, але рабіць гэта так сур'ёзна, як навучыліся (таксама не адразу) пісаць пра мінулую вайну. Дарэчы, калі гаварыць, што патрэбны з в ы ш н а м а г а н н і, каб перамагчы з в ы ш з б р о ю, смяротную пагрозу, якая зыходзіць ад яе, то хіба не самы час загаварыць і пра з в ы ш л і т а р а т у р у? Пра з в ы ш м а с т а ц т в а». Я падзяляю гэтую думку Адамовіча, прыйшоў да яе сваім шляхам, не тымі словамі фармуляваў, але сутнасць ад гэтага не мяняецца.

Я. ЛЕЦКА. Нельга забываць, што жорсткасць, няхай сабе нават скіраваная супраць ідэалагічна чужых нам з'яў, адмоўна ўздзейнічае на чалавека, асабліва маладога. Параўнанне, можа, не зусім прыемнае, але жорсткасць для мастацтва — тое ж, што дуст для навакольнага асяроддзя. Людзі труцілі ім шкоднікаў, а цяпер гэтая атрута з ежаю і вадою вяртаецца да іх саміх. Зразумейце мяне правільна, я зусім не за тое, каб усё пісалася ружовай фарбай. У свеце яшчэ далёка не ўсё дасканала, гарманічна, прыгожа. Як і ў самім чалавеку. Хапае і драм, і трагедый. Я толькі супраць узвядзення ў абсалют, у адзіна «правільны» і надзённы кірунак «звышлітаратуры» і «звышмастацтва». Ва ўсе часы і эпохі, ва ўсіх народаў прагрэсіўным, перспектыўным шляхам лічылі гуманізм, сцвярджэнне дабра не ад зваротнага, а з яго адвечнай, натуральнай сутнасці.

У. БОЙКА. Мы часта блытаем паняцці «заказ адміністрацыйны» і «заказ сацыяльны», з-за чаго ўзнікае шмат блытаніны ў размовах і самаадчуванні мастака. Я памятаю час, калі на нашых выстаўках не вельмі ўхваляліся работы, у якіх мінулая вайна паказвалася зусім не так, як было прынята ў папярэднія гады. Чаму ўзніклі спрэчкі вакол «Партызанаў» Савіцкага? Таму што ён раней за іншых адчуў: рэпартаж з вайны, парадныя выявы грамадства ўжо не задавальняюць. Патрэбна было **асэнсаванне** падзей. Пасля першай ластаўкі — «Партызанаў» з'явілася яшчэ некалькі работ, сярод іх «Партызанская мадонна», «Партызаны. Блакада»... І нават у мастакоўскім асяроддзі з пратэстам успрымалася сцэна пахавання немаўлят. Аднак хацеў бы я паглядзець на падобную карціну, напісаную ў манеры перадзвіжнікаў... Мяркую, што гэта была б паталогія. Хоць не выключаю іншага вырашэння тэмы, нават канкрэтнага эпізоду. Але сацыяльны заказ... Наколькі раней, у параўнанні з літаратурай, адчула наша выяўленчае мастацтва тое, што Святлана Алексіевіч зусім нядаўна ўвасобіла ў «Апошніх сведках»! Калі з'яўляліся аповесці Быкава, творы Адамовіча, у якіх выспявала прадчуванне катастрафічнасці трэцяй сусветнай вайны, літаратура і мастацтва





А. Ціткоў. Зорны меч. З серыі «Выбар». Аловак, акварэль, 1986.

С. Савіч. Мір дому майму. Каляровая літаграфія, 1986.

К. Паплаўская. Бісквітная фабрыка. Афорт, аквацінта, 1986.

Ю. Герасіменка-Жызнеўскі. Сведка. З серыі «Негатыў». Соўс, 1979.

В. Янушкевіч. Партрэт Стафана Янкоўскага. Гіпс фарбаваны, 1984.

ішлі поруч. Цяжка сказаць, хто каго абганяў,— Быкаў Савіцкага ці наадварот. Можа, усё ж, выяўленчае мастацтва лідзіравала?! Істотныя аспекты жыцця закрануў Грамыка ў карціне «Жанчынам Вялікай Айчыннай», Шчамялёў у палотнах «1942 год» і «Маё нараджэнне»... Творы выклікалі шквал крытыкі, пратэст пэўнай часткі грамадства. Але мастакоў гэта не пахіснула, іх вяло вострае адчуванне сацыяльнага заказу. Ваенная тэма перарастала ў антываенную. Калі гаварыць пра выстаўку, з нагоды якой мы сабраліся, згадаць папярэднія, то відавочна, што яны выяўляюць неадэкватнасць адчування мастакамі той сітуацыі, якая існуе ў свеце. Яшчэ не ўзарвалася, калі карыстацца словамі Адамовіча, бомба ў іх душы. Аднак ёсць і станоўчыя імпульсы. У спробах асэнсаваць, што можа і што не павінна адбыцца, адчуваецца актывізацыя маладых. У плакаце, у графіцы ў першую чаргу бачны пошукі небанальных хадоў. Пагроза, небяспека захапіла мастакоў знянацку. І ў гэтай стрэсавай сітуацыі яны перш за ўсё спрабуюць разабрацца ў сваім унутраным свеце, арганізаваць яго належным чынам. Нават у знешне «мірных» сюжэтах прысутнічае прадчуванне ўзрыву — ва ўласнай душы, бо ў рэальнасці трэба не даць узарвацца бомбе.

У. УРОДНІЧ. Некалькі слоў наконт заказу — па тэрміналогіі Уладзіміра Андрэевіча «адміністрацыйнага», у паўсядзённасці ж акрэсленага азначэннем «сацыяльны». Мы можам сфармуляваць яго і больш востра, і глабальна, літаратурныя сілы прыцягнуць. Але ў адказ атрымаем толькі тое, што ёсць у светаадчуванні самога мастака. Ідзе актыўны пошук выяўленчай мовы. І фармальныя, дэкаратыўныя знаходкі ў маладых сустракаюцца вельмі цікавыя. Але вось глыбіні, змястоўнасці не стае. Кампазіцыя занядбана. Таму я прыхільна стаўлюся да работы Бархаткова, яго звароту да класічнага сюжэта і спробы спасцігнуць трагедыйнае. Дарэчы, у нас ёсць мастакі, якія кіруюцца ў сваім жыцці менавіта загадам часу, патрэбай душы, а не дагаворнай паперай. Назаву Вашчанку. Яго творчыя задумы заўсёды апярэджваюць выставачныя планы.

У. БОЙКА. Я неадназначна ацэньваю экспазіцыю. Яна многаму вучыць пры ўсёй яе мазаічнасці. Нават калі глядзець на яе з пазіцыі не крытыка, а радавога спажыўца, гледача. Разумееце, шэдэўры не з'яўляюцца штохвілінна: калі на выстаўцы з трохсот работ ёсць тры — пяць значных, яна апраўданая. Тут я знайшоў такія работы. Напрыклад, карціна Бархаткова. Раней я бачыў яго дыпломную — аўтапартрэт з бацькам. Моцныя рэчы! Я не баюся, што яго сапсуе пахвала. Ён абавязаны выстаяць, бо запеў вельмі цікавы. Гэтае палатно, аркушы Ціткова выклікаюць прыхільнае стаўленне да экспазіцыі. Аднак з пазіцый адэкватнасці майго мастакоўскага самаадчування і сабранага ў Палацы яна мяне зусім не задавальняе. Ні па складу, ні па напалу. Вытанчанасці, густу, майстэрства колькі хочаце, майстэрства, зразуметага як рамяство, а напятага нерва няма.

Я згодны з меркаваннем Уладзіміра Васільевіча наконт важнасці хараства свету, таго, што трэба абараняць. Так, гэта павінна быць. Але не толькі! Рызыкуем не паспець, а паспець неабходна. Як? Літаратура таксама не дае яшчэ адказу, але пытанне ставіць. І выяўленчае мастацтва павінна дасягнуць хаця б такога ж узроўню ўласнай адказнасці, як літаратура.

В. ТРЫГУБОВІЧ. Аднак літаратура ў гэтых пытаннях абмяжоўваецца публіцыстыкай. Назавіце твор, дзе яны ўвасоблены праз яркія мастацкія вобразы.

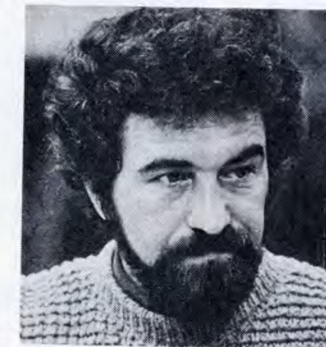
У. БОЙКА. Публіцыстыка — сапраўдная мастацкая зброя.

В. ТРЫГУБОВІЧ. Які «арсенал» забяспечыць ёю мастакоў?

У. БОЙКА. Прафесійная начытанасць! Мастак не мае права не чытаць, не жыць трывогамі свайго часу. Інакш ён проста рамеснік. А мы ў масе сваёй не чытаем нават таго, што пішуць беларускія пісьменнікі, не чытаем таго, што выходзіць у краіне, замежную літаратуру я і не згадваю.

В. ТРЫГУБОВІЧ. Ці можна, на вашу думку, лічыць карціну Дударанкі выяўленчай трансфармацыяй перасцерагальных артыкулаў Адамовіча?

У. БОЙКА. Не бяруся адказваць. Я недастаткова глыбока ведаю творчасць гэтага мастака.



В. ЖЫБУЛЬ: «...ёсць агульныя рысы ў літаратуры і выяўленчым мастацтве антываеннага кірунку».

В. ЖЫБУЛЬ. У запрашэнні на «круглы стол» я ўбачыў знак таго, што з некаторага часу мастакі пачалі больш цікавіцца думкай дылетантаў, шырокіх мас...

В. ТРЫГУБОВІЧ. Не дылетантаў. Грамадскасці!

В. ЖЫБУЛЬ. Назаву сябе прадстаўніком грамадскасці. У літаратуры я адчуваю сябе больш «у сваёй талерцы», але знаёмства з выстаўкай дае падставы сцвярджаць, што ёсць агульныя рысы ў літаратуры і выяўленчым мастацтве антываеннага кірунку. Пра некаторыя я і скажу. Мне здаецца, змагацца за мір, не змагаючыся пры гэтым супраць вайны,—тое ж, што змагацца за чысціню, не беручыся за венік і не вымятаючы смецця. Гэта мой зыходны тэзіс. Небяспека ўзнікла не сёння. Аднак сёння, нібы адчуўшы пярэдадзень «страшнага суда» (можа, гэта так і ёсць), антываеннымі мастакі лічаць сябе ўсе.

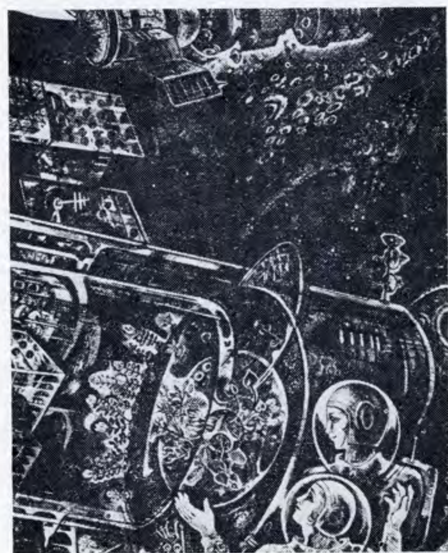
Прыгледзімся, за кошт каго так раптоўна папоўніўся корпус майстроў антываеннага мастацтва, перш за ўсё для таго, каб высветліць, якое ж мастацтва сапраўды з'яўляецца антываенным, а якое толькі імітуе міратворчасць, міралюбства і пацыфізм.

На мой погляд, асноўнае ядро антываеннага мастацтва рэзка павялічылася ў апошні час за кошт далучэння да яго дзвюх груп мастакоў. Першая аб'ядноўвае тых, хто распрацоўвае непасрэдна тэму вайны. Некаторыя з іх займаюцца гэтым здаўна, але толькі нядаўна пачалі пісаць пра вайну як пра з'яву, надаваць сваім творам падкрэсленае, выразнае антываеннае гучанне. Большасць мастакоў, відаць, узялася за тэму вайны нядаўна. Па заказу часу, так сказаць. Зразумела, што чакаць адразу вялікіх дасягненняў ад тых і другіх цяжка. У большасці выпадкаў тут, як і ў літаратуры, пануе паўтарэнне пройдзенага, множанне адкрытага іншымі — тымі, для каго антываенны пафас з'яўляецца не чарговай, хоць і пачэснай кампаніяй, а сэнсам жыцця і болем сэрца.

Нядобра ўразіла мяне карціна, дзе калекі, інваліды вайны выказваюць свой пратэст супраць вайны. Інвалід сам па сабе ўжо ёсць жывы праклён вайне. Але як пра гэта сказаць фарбамі? Аўтар вырашыў пытанне проста: павесіў інвалідам шыльдачкі з надпісам «Долой войну!». Даходліва і зразумела. Толькі ці мастацкае гэта вырашэнне?

На матэрыяле ваеннай тэмы сапраўды антываеннае і яго імітацыя распазнаюцца лёгка. Куды цяжэй з мастацтвам, якое не займаецца тэмай вайны непасрэдна, але лічыць сябе змагаром за мір. У апошні час набыла распаўсюджанне думка, што кожны твор з'яўляецца антываенным, калі ён услаўляе хараство жыцця. Мне здаецца, што так здараецца не заўсёды, далёка не заўсёды. Тысячы гадоў існуе мастацтва, і столькі ж існуюць войны.

Калі б усё прыгожае не магло суіснаваць з чалавекагубствам, гэтым галоўным сэнсам любой вайны, то не было б абажураў, зробленых з чалавечай скуры, на якой захавалася татуіроўка. Згадаем, што фашысты рабавалі музеі і цэрквы, вы-



М. Кірэеў. Мелодыя. Алей, 1986.
М. Карпук. Краявід з возерам. Сангіна, 1984.
М. Рыжыкаў. Раніца космасу. Афорт, 1986.
Л. Шчамялёва. Раніца. Алей, 1986.
М. Рыжанкоў. Маці. Партрэт Н. Ф. Купрыянавай. Бронза, 1986.
М. Шышлаў. З трыпціха «Мішэні». Гліна, паліва, 1986.
В. Ціханавец. Свет дэмакратыі. Алей, 1986.

возілі цэлыя скульптурныя ансамблі. Прыгожым яны карысталіся па прамому прызначэнню. Як гэта ўсё сумясціць з думкай пра першароднае антываеннае прызначэнне хараства?

Але ёсць мастацтва, якое выпрацоўвае ў чалавека несумяшчальнасць з вайною, паказваючы яе жахлівасць, бруд, пачварнасць. І менавіта такое мастацтва з'яўляецца лідэрам у барацьбе за мір.

Вернемся зноў да выстаўкі. На палатне — сенажаць, стажок. Стажок акуратны, прыгладжаны. Побач з такім стажком непрыгладжаныя працаўнікі сенажаці выглядалі б абразай усяму аграпрому. І яны не выглядаюць так. Адзін з іх чытае самую цэнтральную нашу газету. Газета з укладышам. Працаўнік пачынае чытаць яе з перадавіцы. Адчуваецца, што ён перадавік. Газета таксама прыгладжаная, не загнуты ніводзін яе ражок. Хлеб і гурок у яе не загортвалі. Няйначай, за стажком прыхаваўся кіёск «Саюздруку».

Калі тут і ёсць нейкае змаганне аўтара, дык хутчэй за псеўдарэалізм. Як гэтая карціна змагаецца за мір, зразумець я не магу.

Прыемна ўразіла мяне карціна Зінкевіча «Шчасце мірнага дня». Блакіт неба, які пераходзіць у блакіт вады. Белыя птушкі ў гэтым блакіце. Нейкі масток-кладка пры нябачным беразе. Хлапчук на мастку. І было ў гэтым блакіце, у гэтых белых птушках і ў гэтым хлопчыку штосьці такое, што прыцягвала да карціны, прымушала спыніцца каля яе. Я выразна адчуваў, што гэта іменна антываенны твор, але адразу не мог зразумець, што робіць яго такім. І толькі потым, азіраючы залу, я, здаецца, зразумеў гэта. Са сцен залы на мяне глядзелі жах і бруд вайны. Таму гэтая карціна працавала на кантрасце, на супрацьстаўленні.

Я паспрабаваў уявіць сабе гэты твор асобна ад іншых. Веды пра пагрозу ўсяму жывому ўжо закладзены ў нашы галовы. Відаць, яны спрацоўвалі б, і твор заставаўся б антываенным, але сіла пафасу яго было б ужо не тая. Мне здаецца, што на поўную моц «Шчасце мірнага дня» змагаецца супраць вайны, за мір якраз у суседстве з такімі карцінамі, як «Боль» Вашчанкі, «Дзеці вайны» Гугеля, «Боль Лівана» Арлова, «Уварванне» Кожуха і іншымі. Мне здаецца таксама, што гэтыя карціны нічога не трацяць, што сіла іх не становіцца меншай, калі яны не суседнічаюць з тым хлапчуком. Я ўсётакі прытрымліваюся думкі, што сёння сваю міратворчую работу найбольш дзейсна робіць мастацтва, якое паказвае вайну як нешта несумяшчальнае з розумам і сэрцам чалавека. Я не хачу сказаць гэтым, што і ўласна мастацкая каштоўнасць такіх твораў вышэй за ўсе іншыя.

Што ж датычыць антываеннага мастацтва, якое не паказвае вайны, то найбольш дзейсным, на мой погляд, з'яўляецца сёння мастацтва, што развівае тэму пацыфізму. Менавіта так я ўспрымаю карціну Савіцкага «XX стагоддзе, 80-ыя гады». Тэма вырашана на замежным матэрыяле. Слова «пацыфізм» усё яшчэ рэжа слых многім з нас, як рэзалі нядаўна слых словы «катастрофа», «выратаванне ад пагібелі». Але не варта забывацца, што пацыфізм у сучасным свеце робіцца ўсё больш дзейсным.

У. БОЙКА. З прыемнасцю слухаючы Жыбуля, я ўдакладніў для сябе думку пра неадэкватнасць светаадчування нашых мастакоў існуючай сітуацыі. Ім бракуе творчай апантанасці ў пошуках шляхоў і сродкаў барацьбы за мір. І другое. Калі пейзажны твор у асяроддзі традыцыйна антываенных набыў такое ж антываеннае гучанне, то ці не варта актыўней карыстацца гэтым прыёмам? Мантаж, калаж — з рэзерваў рэалізму, толькі шоры з нейкіх стылявых улюбёнасцей замінаюць карыстацца імі. Калі маладыя, у першую чаргу графікі, бяруць іх на ўзбраенне, творы выклікаюць мноства асацыяцый, змушаюць гледача выпрацаваць сваё стаўленне да ўвасобленай падзеі. Без думкі, пачуцця, глыбокага перажывання няма мастацтва.

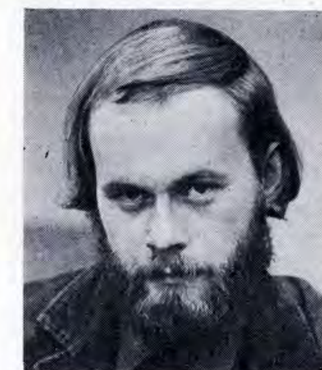
В. ТРЫГУБОВІЧ. А вы не ўспрымаеце карціну «XX стагоддзе, 80-ыя гады» Савіцкага як своеасаблівы калаж — лозунгі на англійскай, французскай, нямецкай мовах, надпіс на латыні...

У. БОЙКА. Мне думаецца, тое, што мастак хацеў сказаць супраць вайны, у трыпціху «Агрэсія» ўвасобілася больш выразна, мне, як гледачу, яна давала больш матэрыялу для суперажывання.

М. САВІЦКІ. Карціна «XX стагоддзе» — не калаж. Пералічаныя вамі дэталі ўзяты для збіральнасці вобраза. Антываенная настроенасць мільёнаў людзей у розных краінах існуе, але яна пакуль не змяніла пагрозлівай сітуацыі ў свеце. Калі ў трыпціху «Агрэсія» я ішоў больш простым шляхам — паказаў насілле, перамогу ваеншчыны ў розных краінах без звароту да гісторыі, толькі праз падзеі нашага часу, то «XX стагоддзе» развівае і паглыбляе тэму. З'яўляецца шматпланавасць. Хрыстос, які прапаведаваў мір, чалавекалюбства, спагадлівасць, быў укрыжаваны за гэта. Прайшло амаль дзве тысячы гадоў, а прапаведнікаў падобных ідэй, як і даўней, жорстка караюць. Толькі іншымі сродкамі...

Ф. ЯНУШКЕВІЧ. Сапраўды, жорсткасці сучаснаму свету не пазычаць. Дык ці варта паказваць у творах яшчэ і тыя жахі, якія абрынуцца на чалавецтва з прычыны ядзернай вайны? Падзяляю тут трывогу Лецкі. Мастак па прыродзе сваёй павінен быць аптымістам, услаўляць жыццё. Не аднойчы ў гісторыі наш народ пасля вайны недалічваў кожнага чацвёртага, кожнага трэцяга... Нас не трэба агітаваць: мы **ўсе** супраць вайны.

В. ЖЫБУЛЬ. Вы можаце быць аптымістам хоць сем разоў, але калі вы думаеце, што сёння ўсё вырашыцца само па сабе...



В. ПАЎЛАВЕЦ: «...уявіце, што амерыканскі мастак малюе паляшучку ў намітцы».

В. ПАЎЛАВЕЦ. А вы лічыце, што больш перспектыўна паказваць жахі ў творах мастацтва?

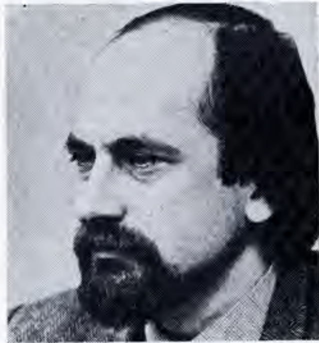
В. ЖЫБУЛЬ. Найбольш дзейснае сёння мастацтва — антываеннае. Я не казаў, што яно лепшае з мастацтваў...

В. ПАЎЛАВЕЦ. Творчасць маладых ужо закранался. Я вось таксама не бачыў жахаў вайны. Як я магу іх паказваць? А што па тэлевізару бачыш — Іран, Нікарагуа,— то яно мне не так баліць, як нашы ўнутраныя праблемы. І калі я бачу на выстаўцы партрэт амерыканскага беспрацоўнага або паліцэйскіх, якія па асфальце цягнуць дэманстрантку, то гэта не робіць на мяне ўражання. Значыць, халодным было сэрца чалавека, які трымаў пэндзаль. Навошта браўся? Перакінем сітуацыю: уявіце, што амерыканскі мастак малюе паляшучку ў намітцы... Сам я пейзажыст, і колькі балючых праблем бачу ў той жа ахове навакольнага асяроддзя. Трагізм часу не абавязкова выказваць праз жорсткасць.

В. ЖЫБУЛЬ. Згодны. Не абавязкова. Як і ўсім мастакам кідацца ў антываенную тэму. Колькасцю ў мастацтве нічога не дасягаецца. Хай займаюцца ім тыя, хто ведае, што і як рабіць, а не проста прагне ўдзелу ў выстаўцы.

У. БОЙКА. Хачу расставіць некаторыя акцэнты. Крыніцы аптымізму якасна змяніліся. Ваеннае супрацьстаянне вечным быць не можа. Калі стрэльба вісіць у першай дзеі, то ў канцы п'есы яна абавязкова стрэліць. Адзіная надзея, што мы,

людзі, народзім новае, **якасна** новае мысленне. Бо перад чалавецтвам паўстала праблема праблем — выжыць. Мастацтва павінна **кожнага** падключыць да роздуму, да пошуку шляхоў выратавання Зямлі. Але наіўна думаць, што выява нейкай дэманстрацыі барацьбітоў за мір гэта і ёсць уклад у барацьбу за яго. Справа не ў сюжэце, а ў тым, **як** ён трактаваны. Да тэмы міру можна прыйсці і праз пейзаж, але не ўсякі. І паказ жахаў можа быць простым запалохваннем. Мы баімся ўпусціць у сябе «поўную праўду» (тэрмін Адамовіча) нават пра мінулую вайну. Што ўжо гаварыць пра будучую... З фільма «Пісьмы мёртвага чалавека» дзесяткамі ішлі маладыя, прыстойна апранутыя людзі. Як і калі заснулі іх душы?



Ю. ГЕРАСІМЕНКА-ЖЫЗНЕЎСКІ: «...псіхалогія людзей у многім змянілася, а мастакі ўсё гоняць па канвееры бадзёры аптымізм».

Ю. ГЕРАСІМЕНКА-ЖЫЗНЕЎСКІ. Усё яшчэ існуе стаўленне да мастацтва як да слупа, з якога можна счытаць інфармацыю. Мастацтва, культура — жывое дрэва, з галінкамі, лісцем і каранямі. Яно развіваецца па сваіх законах. Ці правамерны ў ім нейкі выбух? Ці не зробім мы з яго такім чынам чарговы слуп?

Ф. ЯНУШКЕВІЧ. Здаецца, мы адыходзім ад гаворкі пра саму выстаўку. А трэба згадаць і няўдалае размяшчэнне твораў: у многіх выпадках тыя, што вісяць побач, узаемна нішчаць адзін аднаго.

М. КІРЭЕЎ: «...мы павінны стаць побач — старыя і маладыя — і разам шукаць выйсце з гэтай жахлівай сітуацыі».

М. КІРЭЕЎ. Мы ўсе ведаем, што пісаць трэба добра і пра важнае. Калі ўзяць ваенную тэму (хоць я лічу гэты тэрмін няправільным, мы ўсе супраць вайны, адпаведна і тэма антываенная), то галоўнае, як увасобіць свае думкі, якую знайсці форму выказвання. Бо менавіта праз форму мы кантактуем з гледачом. Калі ж гэты чыста мастацкі пошук аб'яўляецца фармалізмам, відавочная спроба заблытаць сітуацыю. Вось як у выпадку з Бархатковым, які імкнецца вырашыць рэтраспектыўную тэму — зняцце з крыжа, бярэ выпрабаваную старую форму, якая, аднак, не адпавядае эмоцыям і пачуццям сучаснага чалавека, і атрымліваецца чысцейшая прафанацыя. Работа цалкам вучнёўская, кепска намаляваная. Я разумею, што кожны мае права на ўласную ацэнку таго ці іншага твора, але навошта іншых падштурхваць на памылковы шлях? Нярэдка можна пачуць, што маладыя выракаюцца вопыту старэйшых, прыніжаюць іх дасягненні. Гэта недарэчнасць. Мы чытаем усё напісанае пра папярэднікаў, самастойна аналізуем іх творы, імкнёмся зразумець нават ход іх разважанняў... І ўсё дзеля таго, каб **сваё** знайсці ў мастацтве. Бо нашы творы цікавыя людзям менавіта сваёй індывідуальнасцю, выявай душы аўтара. Неабходныя шчырасць, сугучнасць светаадчуванню сучаснікаў. Сёння нават дзесяцігадовая розніца ва ўзросце можа кардынальна ўплываць на ўзаемаразуменне. Каб паясніць сваю думку, прывяду ў якасці прыкладу карціну «Трывогі мірнага дня» Селешчука. Цяжка адназначна сказаць, пра каго гаворыць тут аўтар. Толькі пра маладых? Мне думаецца, і пра старэйшых таксама. І закрануў важныя, глыбокія пытанні. Маладая маці, даволі жорсткі, рацыяналістычны чалавек, трымае на руках такое ж прагматычнае дзіця. Паміж імі адчужанасць, холад, сувязь чыста фармальная. І гэта люстэркавае ўвасабленне працэсаў, якія ідуць і ў нашай краіне, і ў замежных. Раз'яднанасць людзей, фармалізм кантактаў, узмацненне жорсткасці — страшэнная рэальнасць. А на другім плане карціны нехта са старэйшых спрабуе зрабіць просценькі трук на перакладзіне, але ён ужо чалавеку не па сілах. Гэта знак бездапаможнасці старэйшых, якія сёння няздольны справіцца з лавінай праблем, што абрынуліся на людзей. Адвеку шанаваная мудрасць, сталасць не могуць даць нам сёння слушнай парады, дакладнага рэцэпта, бо за тысячагоддзі існавання чалавецтва ўпершыню сутыкнулася з пагрозай ўсёзнішчальнай катастрофы. Таму мы павінны стаць побач — старыя і маладыя — і разам шукаць выйсце з гэтай жахлівай сітуацыі. Супрацьпастаўленне старэйшых і моладзі,— на маю думку, пазіцыя не толькі бяссэнсавая, але і шкодная.

Той жа матыў маці з дзіцем бярэ для свайго твора Тоўсцік. Аднак тут зусім іншыя інтанацыі гаворкі, тут увасобілася боль жывога маладога чалавека, які трывожыцца за заўтрашні дзень, за лёс немаўляці. Жанчына, якая дала жыццё, з надзеяй глядзіць праз акно, дзе такая цёплая, звыклая прырода... А другім планам мастак паказвае тыя цёмныя сілы, што ставяць пад сумненне ўсе чалавечыя спадзяванні. У гэтым тлумачэнні сітуацыі з дапамогай другога плана мне бачыцца падабенства творчых манер Тоўсціка і Селешчука. Як далейшае развіццё тэмы можна разглядаць карціну Янушкевіча. У ёй тыя ж праблемы, толькі «перакуленыя» ў гісторыю.

У нашых спрэчках прагучала меркаванне, што перспектыўна ў антываеннай тэме базіравацца на вопыце мінулай вайны («усю праўду пра вайну») і экстрапаліраваць яго ў будучыню. Значыць, правамерная асцярожнасць маладых мастакоў у падыходзе да гэтай тэмы? Прынамсі, іх пазіцыя сумленная. Бо, не маючы ўласнага жыццёвага вопыту і непасрэдных уражанняў, развіваючы толькі набыткі папярэднікаў, з другаснасці не выберашся. Да філасофскага асэнсавання падзей маладыя, натуральна, не дараслі. Ды і няхай спачатку зразумеюць тое, што вакол іх. Здолела ж Людміла Шчамялёва ўбачыць Мастацтва ў сваім дзіцяці! Банальная, самая звычайная канапа, раніца, дзіця толькі што прачнулася. Для пераказу проста няма за што зачапіцца. Але колькі дынамікі ў гэтай маленькай постаці! Ніякай завершанасці, тут увасобілася адначасова некалькі рухаў на розных стадыях развіцця. Гэта вельмі цікава і, на маю думку, сугучна дэвізу выстаўкі. Кантраст святла і ценю, дабра і зла — дзейсны сродак у мастацтве. І нікольні не пярэчаць тэме выстаўкі краявіды Рэя. Ціхая, задушэўная, адвечная прырода заўсёды выступае сімвалам міру. А ў палотнах Рэя відаць глыбокая любоў аўтара да роднай зямлі, ён сэрцам да яе прыкіпеў. І звярніце ўвагу: у Тоўсціка работа называецца «Летні вечар», у Рэя — «Ціхі вечар». Зусім розныя выявы, непадобныя сюжэты, а назвы амаль супадаюць. Прычына тут не ў літаратурнай беднасці мастакоў, а ў еднасці іх ідэалаў. Прага міру на зямлі валодае думкамі кожнага.

Ад нас, мастакоў, заўсёды чакаюць свежасці выказвання. Змест пры гэтым можа істотна не мяняцца. Пра каханне, любоў да роднай зямлі стагоддзямі гавораць. Але вобразная сістэма, выяўленчая мова павінны быць сугучныя, зразумелыя і моцна дзеючыя на гледача-сучасніка. Нешта падобнае назіраецца і ў літаратуры, і ў музыцы. Інерцыя недаравальная. Нельга спадзявацца на ўздым мастацтва, дакладаючы да набыткаў папярэднікаў па штрыху дзень пры дні. Патрэбныя кардынальна новыя ідэі, кампазіцыі і да т. п. Перабудова, якая ідзе ў краіне, у дачыненні да маладых творцаў вымагае глыбіннасці мыслення ў першую чаргу. Мэта не ў тым, каб знайсці нейкія знешнія прыкметы. Хоць як прыватная задача і гэта цікава. Галоўнае — пранікнуць у патаемны свет пачуццяў. Менавіта іх мастак потым трансфармуе ў лагічных высновах, вобразах, выяўленчых кампазіцыях. Згадваецца ўбачанае на выстаўцы невялікае палатно Піскуна. Фармальнымі знаходкамі яно не вылучаецца, але выявы дзвюх дзяўчынак, адчуваецца, блізкіх, добра знаёмых мастаку, кранаюць трапятлівасцю, у іх ёсць таямніца. Вось як у птушкі. Яна лётае, а чалавек — не. І гэтая таямніца палёту тысячагоддзі непакоіць чалавека, змушае яго да роздуму, да пошуку. Разгадана ўжо,

здавалася б, механіка палёту, зроблены разлікі. А таямніца па-ранейшаму вабіць! Піскун вельмі арганічны ў абранай тэме. А каб сюды яшчэ вострыя фармальныя знаходкі ў кампазіцыі, колеры, малюнку, то, мяркую, твор перарос бы свае лакальныя рамкі. Ніякай перабудовы не будзе, калі мы трымаемся за традыцыі, як за плот. Традыцыі трэба ведаць, на іх павінен фарміравацца светапогляд, тады яны ўсё жыццё будуць у чалавеку як філасофская аснова яго творчасці. І ён не будзе баяцца адарвацца ад плоту, каб пракласці сваю сцежку. Вядома, пры гэтым неаднойчы давядзецца канфліктаваць, старэйшыя любяць ставіць неслуха ў куток, часам нават робяць гэта не зусім годнымі сродкамі. Але без асэнсаванага пошуку, без уласнага голасу мастак не адбудзецца.

В. ТРЫГУБОВІЧ. Вось вы сказалі: старую думку — новымі словамі. Аднак у нас за «сталом» прагучала меркаванне пра тое, што апошнім часам з'явілася прынцыпова новая тэма для мастацтва — пагроза ўсёпланетнага знішчэння.

М. КІРЭЕЎ. Не падзяляю гэтага меркавання. Сапраўды, дамоклаў меч вісіць над зямлёю, і супраць пагрозы вайны трэба змагацца ўсімі сродкамі. Аднак тэма канца свету ў розных мадыфікацыях існуе вельмі даўно, прынамсі, праз усю гісторыю хрысціянства праходзіць. І вяршыні сусветнага мастацтва,— як вядома, творы, што ўслаўляюць жыццё ў розных яго праявах, а не магчымыя жахі. Дамоклаў меч, які тут згадвалі, трэба перакоўваць. А ўяўляць, як меч сутыкнецца з падобным да сябе...

В. ТРЫГУБОВІЧ. Значыць, па-вашаму, выхаванне павагі да жыцця, разумення яго каштоўнасці, хараства наваколля і ёсць для мастака шлях барацьбы за мір?

М. КІРЭЕЎ. Для мяне асабіста — так. Калі іншы мастак бачыць іншы шлях, я магу толькі пажадаць яму плёну. Галоўнае, каб кожны з нас быў шчыры, сумленны, самаадданы.

Ф. ЯНУШКЕВІЧ. З нашай гаворкі неяк вынікае жаданне бачыць экспазіцыю з адных толькі выдатных работ. Калі дапусціць ва ўяўленні такую мажлівасць, то гэта проста засведчыць, што мастацтва ўзнялося на якасна новую прыступку і яму тэрмінова патрэбен новы лідэр, каб рухацца далей.

Ю. ГЕРАСІМЕНКА-ЖЫЗНЕЎСКІ. Ці не ёсць гэта мадэль перабудовы для мастака? Я вось ніяк не магу прыкласці да сябе агульнаграмадскія патрабаванні паскарэння, перабудовы. Вобраз выспявае па сваіх уласных законах.

М. КІРЭЕЎ. Адзіна правільна тут, па-мойму, быць гранічна шчырым. Пісаць толькі тое, што разумееш, у што верыш, што цябе кранае да болю.

Ю. ГЕРАСІМЕНКА-ЖЫЗНЕЎСКІ. Мне здаецца, што наша мастацтва як бы стаіць на раздарожжы, перажывае крызісны момант. І выстаўка, пра якую мы гаворым, паказвае інерцыю мыслення. Страчвае свае пазіцыі «класіка», актыўным абаронцам якой з'яўляецца Савіцкі. Аднак і мастацтва, што хіліцца да масавага, таксама не квітнее. Селяшчук даволі рэзка, нават жорстка паказвае сучасную мадонну з дзіцем, раскормленым гармонамі. Адно вочкі цікаўныя яшчэ засталіся ад натуральнага дзіцяці. У масе работ адчуваецца інфантылізм мыслення. Мастак заклікае да актыўнага жыцця, а сам не жыве, не мысліць, не шукае ўласных адказаў на вечныя пытанні. У апошнія гады я назіраю ў мастацкім асяроддзі праявы нейкай адасобленасці, як бы каставасці, фанабэрыстасці, пыхлівасці. А грамадзянскае сумленне? Абавязак гаварыць праўду? Там, дзе яны ёсць, няма патрэбы спецыяльна шукаць формы выказвання. Думаю, што ў Шчамялёвай або ў Сабалеўскага яны нарадзіліся натуральна. І мяне іх работы кранаюць. Увогуле, пасля знаёмства з гэтай выстаўкай у мяне вельмі прыкра на душы. Сам я паказаў тут работы сямігадовай даўнасці. Не мог выставіць іх раней. А сёння многае бачу інакш. Найбольш уважліва разглядаю звычайна творы графікі. І што мяне абурае: мастакі ідуць пераважна не ад рэальнага жыцця, а ад схем і абстракцый, даўно адпрацаваных. Габлююць новыя слупы. Іх па той жа інерцыі купляюць, прапагандуюць. Дэвальвуюць і самі ідэі, і мастацтва. Гэтаму спрыяе і практыка арганізацыі выставак — вялікіх, тэматычных. А мастаку патрэбна паказваць недзе і плён уласнага творчага пошуку. Была раней такая магчымасць — восеньская выстаўка. Цяпер гэта выстаўка-продаж, на ёй пануе дух салоннасці, а не творчага пошуку. А сістэма нашых дагавораў? Па нейкаму эскізу, з якога часам і сам аўтар не ведае, што вырасце, заключаецца грашовая здзелка. Удалы твор ці няўдалы, яго потым купляюць. Вось і кляпаюць некаторыя несупынна. А па-мойму, купляць трэба толькі ўдалыя работы.

Ф. ЯНУШКЕВІЧ. Крызісная сітуацыя менавіта ў гэтым, у комплексе арганізацыйных пытанняў. А творчых думак, ідэй, пачуццяў у мастакоў, як ніколі, шмат.

Я. ЛЕЦКА. Мы ўвесь час гаворым пра шчырасць, натуральнасць. А назва ці дэвіз, якія шырокія ні вазьмі, прыўносяць штучнасць. Вось я ў верасні быў у Латвіі. Якраз працавала выстаўка Паўлюка. Гэты мастак не меў ніякіх тытулаў і званняў, выстаўляўся рэдка, бо яго нестандартныя творы цяжка прыстасаваць да нейкага дэвіза, ды і ўражання ў зборным асяроддзі яны не зробяць, бадай. З выстаўкі Паўлюка можна было б і для гэтай нашай экспазіцыі выбраць пару работ. Але хіба справа ў іх? Наведвальнікам, а іх на выстаўцы Паўлюка было не праштурхнуцца, адкрываўся шматстайны свет і шчыры чалавек. А калі мастак піша нешта ад выстаўкі да выстаўкі, кожны раз у нечым наступае на сваё ўласнае, ён так і прамільгае ўсё жыццё. У выніку, з чым ты прыйшоў да людзей? Згадаю яшчэ адну, літоўскую выстаўку, убачаную летам. Чатыры аўтары, але я скажу толькі пра жывапісца. Ён дзіцем перажыў вайну, і яна жахам увайшла ў яго свядомасць. Усё сваё жыццё мастак расказвае пра вайну. Не ілюстрацыйна! Яму дагэтуль баліць.

Ю. ГЕРАСІМЕНКА-ЖЫЗНЕЎСКІ. Ён выяўляе ўласны духоўны свет, сваю сутнасць.

Я. ЛЕЦКА. Дык вось вернемся ад суседзяў дадому. Мне думаецца, што яшчэ не ўсвядомлена роля і задача мастацтва ў барацьбе супраць трэцяй сусветнай вайны. У нас ёсць пісьменнікі, відаць, і мастакі, якія выставілі сябе адказнымі за вайну і мір ў свеце, робяць з сябе ідалаў, каб узвялічыцца. Аднак тое, што яны з пафасам выдаюць за звышадкрыццё, спакойна і па-дзелавому гавораць і вырашаюць нашы палітычныя дзеячы, паказваюць тэлежурналісты і г. д.

Ю. ГЕРАСІМЕНКА-ЖЫЗНЕЎСКІ. Мастацтва павінна выяўляць стан чалавечай душы. А менавіта гэтага мы не бачым на нашых выстаўках. Кардыяграму трывожнага часу падаём падмаляванай, падпраўленай, а значыць, фальшывай. Мы нівеліруем рэчаіснасць і ў выніку атрымліваем вобразы, накшталт маці і дзіцяці з апошняй карціны Селешчука. Гэта тыя самыя манкурты, пазбаўленыя гістарычнай і чалавечай памяці, пра якіх пісаў Айтматаў. Трагічнасць часу мы адчуваем, але яшчэ не выказалі яе.

Я. ЛЕЦКА. Сёння трэба дзейнічаць не спекулятыўнымі сродкамі і крыкам. Адно толькі скандзіраванне лозунга «Не — вайне!» плёну не дасць. Гэта пройдзены этап, інерцыя ўчарашняга дня. Агульнавядома, што вайна будзе гібельнай для ўсёй планеты, што не ацалее нічога жывога. Праблема не ў распаўсюджванні гэтых звестак, не ў іх расфарбоўцы, а ў адшуканні сродкаў для выратавання чалавецтва, для спынення ссоўвання свету ў бездань.

Ю. ГЕРАСІМЕНКА-ЖЫЗНЕЎСКІ. Таму, я лічу, неактуальныя сёння работы, дзе аўтар любуецца тэхнічнымі сімваламі часу — вялізнымі металічнымі паверхнямі ці канструкцыямі. Паказальныя ў гэтым сэнсе на выстаўцы аркушы Паплаўскага. Раней, яшчэ нават у 1960-ыя гады, любаванне знешнім бокам індустрыі выклікала ў нас пачуццё радасці, душэўнага уздыму, натуральна было і ў мастацтве бачыць шчырае захапленне гэтым. Цяпер псіхалогія людзей у многім змянілася, а мастакі ўсё гоняць на канвееры бадзёры аптымізм. А парасткі новага мімаходзь затоптваюць, або яны самі згасаюць без падтрымкі. Сіла мастацтва ў тым, што яно здольна выявіць глыбінную сутнасць жыцця, сказаць праўду пра свой час. Толькі, паўтаруся, не трэба зашорваць сябе і іншых. Прыпяцкі пейзаж Уродніча на гэтай выстаўцы, на маю думку, адзін з яго лепшых твораў. Відаць, трагедыя Чарнобыля настолькі ўзрушыла мастака, што ў ім загучалі некранутыя раней струны. А вось калі мы дратуем сябе сюжэтамі або ідэямі, неарганічнымі ўласнай натуры, падобнага ўзлёту не бывае. Чысцінёй, духоўнасцю закранулі мяне работы Альшэўскага, Кузняцова. А Ціткоў здаўся надуманым, фальшывым. Сапраўды, трэба не занатоўваць жыццёвыя праявы, а выяўляць іх.

В. ЖЫБУЛЬ. У нашай гаворцы згадвалася ўжо карціна Дударанкі. Хачу сказаць пра яе колькі слоў. Яна ў нечым паказальная для ўсёй выстаўкі, бо падае вобраз мастака (я толькі за «круглым сталом» даведаўся, што гэта аўтапартрэт), які па збегу абставін зрабіўся... антываенным. Мужчына толькі адхінуў заслону, каб палюбавацца хараством жаночага цела, як выявілася, што заслона аддзяляла яго ўтульную майстэрню ад рэальнага свету. І што пакуль мастак разважаў, як увасобіць жыццё натуры, смерць забрала натуршчыцу.

Ф. ЯНУШКЕВІЧ. Тут выявіўся і крызіс жанру. Ёсць сам герой, жанчына, пафас, а карціны няма.

Ю. ГЕРАСІМЕНКА-ЖЫЗНЕЎСКІ. Названая работа дае цудоўную магчымасць для анатаміравання аўтарскай душы. Беспамылкова можна вылічваць працэнты эгаізму, эратызму, меркантыльнасці...

В. ТРЫГУБОВІЧ. Мне думаецца, варта сюды дадаць яшчэ бязмежную перакананасць аўтара, што менавіта такіх твораў прагне сучасны глядач.

Ю. ГЕРАСІМЕНКА-ЖЫЗНЕЎСКІ. Мы шмат гаворым, як павінна мастацтва змагацца за мір. А любоў? Любоў да бліжняга, прыроды, усяго жывога. Мір без яе немагчымы. Без яе не маюць сэнсу ніякія жорсткія карціны. Калі Мікеланджэла пісаў «Страшны суд», ён кіраваўся велізарнай любоўю да чалавека, яго цела. Хоць там ёсць выява здзёртай скуры...

Я. ЛЕЦКА. Але яно ўсё жыве! У мастацтве не павінна быць халоднай жорсткасці, рацыяналістычнай, фізіялагічнай. А ў нас часам здараецца, што аўтар імкнецца выхаваць непрыняцце жорсткасці, аднак уводзіць чытача ці гледача ў такое сілавое поле, дзе пачынаюць дзейнічаць зусім процілеглыя імпульсы. Патрэбна высокая культура і бездакорная чуйнасць мастака.

В. ЖЫБУЛЬ. Уздзеянне мастацтва на жыццё нельга вызначаць апрыёрна. Калі крытык пачынае так разважаць, ён міжволі дыктуе нейкую норму, а рэальнасць шырэй і багацей любой схемы. Трэба зыходзіць з таго, што кожны мастак сам шукае меру праўдзівасці і пераканаўчасці. Той, хто яе знаходзіць, уздзейнічае на сэрцы і розумы тысяч, мільёнаў людзей. Я не чуў, каб пасля прагляду карцін Савіцкага або чытання Адамовіча нехта пайшоў у злачынцы, але ёсць факты, што штырліцы і мюлеры прывялі падлеткаў на лаву падсудных. Крытыка не нормы павінна вызначаць, а ствараць спрыяльную атмасферу для мастакоўскага выяўлення.

Ю. ГЕРАСІМЕНКА-ЖЫЗНЕЎСКІ. Гэта не крытыка, а само грамадства абавязана рабіць! У сувязі з тымі перабудовамі, якія ідуць цяпер у савецкім грамадстве, нашаму Саюзу мастакоў шмат чаго трэба перагледзець і ў падыходзе да ацэнкі твораў, і ў арганізацыі выставак.

В. ЖЫБУЛЬ. Тэматычная выстаўка — рапарт, справаздача. А вартасці мастацтва ў яго шматстайнасці.

В. ТРЫГУБОВІЧ. Вячаслаў Васільевіч, уявіце такую сітуацыю: Саюзу пісьменнікаў прапанавалі праз год здаць рукапісы твораў на антываенную тэму, каб хапіла кніг на цэлую паліцу...

В. ЖЫБУЛЬ. Абсурд! Хоць быў час, калі нешта падобнае практыкавалася, але ён мінуў, не пакінуўшы шэдэўраў.

В. ТРЫГУБОВІЧ. Думаецца, што шмат якія заганы выстаўкі «Майстры культуры за мір» натуральна выцякаюць з былой таніны паняццяў «заказ сацыяльны» і «заказ адміністрацыйны». Карыстаюся тэрміналогіяй Уладзіміра Бойкі. Ёсць у мяне яшчэ адно пытанне да ўсіх удзельнікаў «круглага стала». Чаму наша гаворка ўвесь час ішла пра творы жывапісу? Ледзь згадалі графіку, і зноў вярнуліся да жывапісу. Скульптура, дэкаратыўна-прыкладное мастацтва, нават плакат засталіся па-за ўвагай. І калі рэдакцыя запрашала мастакоў да ўдзелу ў гэтай сустрэчы, то жывапісцы адгукнуліся першыя. У чым прычына?

Ю. ГЕРАСІМЕНКА-ЖЫЗНЕЎСКІ. Жывапіс — само жыццё, багатае, шматграннае. А плакат — адна ідэя, малюнак — асобная думка, мелодыя.

М. КІРЭЕЎ. Усе праблемы беларускага мастацтва наймацней сканцэнтраваны ў жывапісе.

М. САВІЦКІ. Мастацтва заклікана ўвасабляць свой час. З'явілася ў наш час новае паняцце — «барацьба за мір», значыць, мастакі абавязаны раскрыць яго ў сваіх творах. Справа новая, узораў няма. Кожны змушаны самастойна шукаць, **як** гэта зрабіць. Паказаць антываенныя мітынгі, маршы міру найлепш можа кіно ці фатаграфія. У выяўленчага мастацтва задачы больш складаныя — сутнасць, стан, прычыны новай з'явы жыцця. Самае складанае для паказу — прычыны. Таму мастакі шмат разважаюць, ходзяць вакол тэмы, нават і на гэтым «круглым стале». Увасобіць новае заўсёды цяжка. Згодзен, што змагацца за мір можа і пейзаж, але ён павінен мець адпаведную эмацыянальную нагрузку, мець, скажам, трагедыйнае гучанне... Большасць работ выстаўкі сведчыць, што мастакі не мучылі сябе пошукамі, бралі што бліжэй. А потым гучна адстойвалі сваю пазіцыю. Членаў выстаўкома такім чынам пераканалі, а гледачоў не надта. Для сябе асабіста я вылучыў у экспазіцыі толькі работу Казакова. У цэлым, адчуваецца, выстаўка зроблена паспешліва, як дзяжурнае мерапрыемства.

В. ТРЫГУБОВІЧ. Кожны з нас у нечым па-свойму падыходзіць да ацэнкі твора — антываенны ён ці «звычайны», змагаецца за мір ці проста ўслаўляе зямное хараство. І мы пастаянна робім агаворкі, бо прагнем суладдзя. Маўляў, вось гэты твор больш поўна раскрывае тэму выстаўкі, а вось гэты мае больш мастацкіх каштоўнасцей. Вядома, захаванне міру на Зямлі, ліквідацыя пагрозы тэрмаядзернай вайны — глабальная праблема сучаснага свету. Супраць яе скіраваны ўсеагульны пратэст. Аднак у змаганні на магістральным кірунку нельга пакінуць без увагі праблемы экалогіі навакольнага асяроддзя, экалогіі культуры, мараль і шмат што іншае, занядбанне чаго пагражае прагрэсу чалавецтва, нават яго паўнацэннаму існаванню. Бо чалавек павінен не проста **выжыць** як біялагічная істота, а **жыць** як сацыяльная асоба. Да таго ж цаною духоўных страт наўрад ці ўдасца адстаяць жыццё. Хутчэй наадварот. Таму мастацтва абавязана змагацца за душы людскія, імкнуцца выхаваць у кожнага чалавека высокія і чыстыя ідэалы.

У. БОЙКА. Гэтыя добрыя парыванні, на жаль, часта натыкаюцца на сур'ёзныя перашкоды. Самай небяспечнай з'яўляецца, бадай, імітацыя ўмяшання ў жыццё, імітацыя работы душы.

В. ТРЫГУБОВІЧ. Ёсць дзейсныя лекі ад такой хваробы — галоснасць і дэмакратыя.

У. УРОДНІЧ. Гаворка атрымалася вострай і цікавай. Шкада, што сціслыя тэрміны, якія мы мелі пры падрыхтоўцы экспазіцыі, не далі магчымасці нейкай папярэдняй дыскусіі.

В. ТРЫГУБОВІЧ. Спадзяюся, што плён калектыўнага абмеркавання прыдасца на будучае і ўдзельнікам, і арганізатарам нашых рэспубліканскіх выставак.

Абмеркаванне выстаўкі «Майстры культуры за мір» за «круглым сталом» у рэдакцыі адышло ад сваёй вузкай зададзенасці, стала фактычна сур'ёзнай гаворкай пра стан сучаснага беларускага мастацтва і ўвасабленне тэмы барацьбы за мір, роздумам пра сутнасць антываеннага мастацтва, спрэчкамі пра меру жорсткасці ў паказе пэўных жыццёвых сітуацый, напамінам пра адвечныя чалавечыя каштоўнасці — праўду, шчырасць, любоў. Субяседнікі прааналізавалі значна больш работ, чым іх трапіла ў справаздачу, і выказалі шмат заўваг і прапаноў наконт фарміравання выставак і прапаганды твораў выяўленчага мастацтва. Рэдакцыя ўлічыць гэтыя меркаванні пры падрыхтоўцы іншых публікацый, а ўсе прапановы будуць дасланы тым, каго яны непасрэдна датычаць. Просім і чытачоў адгукнуцца, выказаць свае думкі наконт праблем, што стаялі ў цэнтры ўвагі «круглага стала» часопіса «Мастацтва Беларусі».

НІНА ФРАЛЬЦОВА, кандыдат мастацтвазнаўства

РОЗДУМ ПРА АКЦЁРА

Беларускія артысты на рэспубліканскім экране

Два гады назад у час падрыхтоўкі тэлевізійных перадач, прысвечаных XVIII Усесаюзнаму кінафестывалю, які праходзіў у Мінску, я мела магчымасць пазнаёміцца з заслужанай артысткай БССР Таццянай Мархель. У тэлеінтэрв'ю актрысе выпала падзяліцца сваімі ўражаннямі аб рабоце ў мастацкім фільме «Раданіца», дзе яна іграла адну з роляў. Гутарка, якая, натуральна, пачалася з гэтай карціны, непрыкметна перайшла на іншую тэму — пра акцёрскую прафесію ўвогуле. Таццяна Рыгораўна з удзячнасцю гаварыла пра творчы кантакт з рэжысёрам «Раданіцы» Ю. Марухіным. Асабліва запомніліся словы Т. Мархель пра тое, з якім даверам ставіўся Юрый Аляксандравіч, дэбютант у рэжысуры ігравога кіно, да выканаўцаў роляў, да іх асабістых уяўленняў пра вобразы сваіх герояў, дазваляючы імправізаваць на здымачнай пляцоўцы, дапаўняць свежымі фарбамі характары, абмаляваныя ў сцэнарыі.

Не закранаючы ў цэлым мастацкіх вартасцей і пралікаў «Раданіцы», якая ў свой час была адрэцэнзавана на старонках «МБ», усё ж скажу, што сардэчная інтанацыя, душэўнасць, лірычнасць настрою, што прасяквалі фільм і стваралі яго светлы фон, вырасталі, бадай, і з гэтага кораня — ашчадных адносін рэжысёра да акцёрскай індывідуальнасці, імкнення вычленіць з яе трапяткі нерв, які робіць вобраз на экране напоўненым цёплымі токамі жыцця. Пры ўсіх цяжкасцях, што выяўляліся ў працэсе работы над гэтай карцінай, беларускія акцёры В. Бандарэнка, А. Клімава, выканаўцы галоўных роляў, С. Станюта, Т. Мархель, занятыя ў іншых ролях, актыўна шукалі выразных сродкаў, каб прынесці на экран сваё разуменне асноўнай тэмы. Магчыма, гэта ўдалося ў меншай ступені, чым хацелася б, але без калектыўнай творчасці, без акцёрскай ансамблевасці «Раданіца» як твор, надзелены пэўным нацыянальным каларытам сучаснага «сельскага» характару, наўрад ці адбыўся б.

...«Пратакол» тэлевізійнага інтэрв'ю вымагаў задаць і такое пытанне — пра творчыя планы актрысы на бліжэйшую будучыню. Адказваючы на яго, мая субяседніца гаварыла пра подступы да вобраза Сцепаніды са «Знака бяды» В. Быкава. Яна цудоўна ўсведамляла, якая пераменлівая кінематаграфічная фартуна, таму дзялілася не столькі рэальным планам, колькі мараю. Адчувалася ў актрысе ўнутранае напружанне: ці хопіць ёй уласнага вопыту «ўзняць» быкаўскую гераіню? Вось чаму наша размова павярнулася на абмеркаванне таго жаночага тыпу, які ў розных варыяцыях «прайграваўся» Т. Мархель у беларускіх карцінах. Ёй, ураджэнцы вёскі, блізкія і зразумелыя вобразы, у якіх яскрава выяўляецца свайго роду генетычны вопыт многіх пакаленняў сельскіх працаўніц. У гэтых глыбінях гістарычна сфарміраванага нацыянальнага характару знаходзіць актрыса нябачныя воку, але духоўна трывалыя рысы, што дазваляюць і ў эпізадычнай ролі ствараць індывідуальны малюнак.

Прымешваліся ў расказ і нядаўнія ўражанні Т. Мархель ад яе ўдзелу ў масавых сцэнах карціны «Ідзі і глядзі», у якіх яе запрасіў зняцца рэжысёр Э. Клімаў. Там, у палескім кутку, апынуўшыся сярод людзей, якія... не, не ігралі, а як бы зноў пражывалі суровы час фашысцкай акупацыі, актрыса дакранулася да пякельнай аголенай народнай памяці. І іскрынкі таго агню літаральна гарэлі ў ёй, каб гэтым жарам сагрэць будучых гераінь.

Няхай даруе мне Таццяна Рыгораўна, што вымушана закрануць, магчыма, яшчэ балючае месца ў яе душы. Здарылася так, што не ёй давялося сыграць Сцепаніду. Ды і хто папракне рэжысёра М. Пташука, што ён выбраў на гэтую ролю Ніну Русланаву? Як кажуць, такое акцёрскае жыццё ў «заэкранні», жыццё са сваімі жорсткімі ўмовамі выбару. Акцёрскае «шчасце» нельга прадбачыць, калі ў самога акцёра не спеюць сілы, каб узняцца над абставінамі, прымусіць сябе не столькі чакаць моманту капрызнай удачы, колькі пераплаўляць неажыццёўленую надзею на пэўную ролю ў ролі іншыя, у іншыя вобразы.

Праблема акцёрскага майстэрства, якое шмат у чым залежыць ад розных суб'ектыўных абставін, сёння ў цэлым актуальная не толькі для кінематографа. Вельмі востра стаіць яна і перад акцёрамі тэатра. Пра гэта, напрыклад, разважала Маргарыта Церахава на старонках «Праўды». Гэтая тэма прагучала і з трыбуны ўстаноўчага з'езда новага творчага Саюза — тэатральных дзеячаў — у выступленнях Таццяны Даронінай, Міхаіла Ульянава, Кірылы Лаўрова. Трывога за грамадскі і асобасны змест гэтай прафесіі, прэстыж якой прыкметна страчаны ў апошнія гады, у аднолькавай ступені распаўсюджваецца і на кінематограф. І гэта асабліва відавочна цяпер, калі экраннае мастацтва знаходзіцца ў актыўным пошуку шляхоў свайго развіцця, якія адпавядалі б духу часу.

«Паводка». П. Кармунін (справа) у ролі Дзям'яна Махахея.

Абагульняючы свае неадназначныя і супярэчлівыя ў мастацкіх адносінах кантакты з кіно, літовец Ю. Будрайціс на V з'ездзе Саюза кінематаграфістаў СССР рашуча выказаўся на карысць тэатра, растлумачыўшы гэтым свой адыход на сцэну.

Для беларускіх акцёраў гэтае выйсце — не выйсце. Бо ў пераважнай большасці яны — артысты тэатральныя. Стварэнне тэатра-студыі кінаакцёра, які знаходзіцца ў стадыі станаўлення, узаконіла гэты натуральны для роднасных мастацтваў «прынцып сазлучаных сасудаў». Штатныя акцёры кінастудыі «Беларусьфільм» намінальна атрымалі права пастаяннага творчага трэнажу на сцэнічных падмостках. У спектаклях тэатра-студыі па-новаму раскрыліся дараванні многіх з іх. Цікавыя, напрыклад, С. Кузьміна і П. Юрчанкоў у пастаноўцы Б. Луцэнкі па п'есе Олбі «Не баюся Вірджыніі Вулф». Смелая, ледзь не буфонная манера Святланы Кузьміной дэманструе віртуознасць актрысы ў драматургіі еўрапейскага ўзроўню. У спалучэнні з псіхалагізмам персанажа Пятра Юрчанкова на сцэне ўтвараецца кантрастны і тым эстэтычна цэласны драматычны дуэт. Спектакль «Камедыя пра Лісістрату», пастаўлены В. Рубінчыкам у чыста кінематаграфічным стылі, дазваляе акцёрам працаваць ва ўмоўна-гратэскавым кірунку. Выканаўцы невычарпальныя ў сэнсе імправізацыі, выдумкі, гумару. Яркае, запамінальнае экспрэсіяй, дынамічным рытмам відовішча складзена з «атракцыёнаў» усіх удзельнікаў спектакля.

Тым не менш творчыя ўдачы асобных артыстаў не знаходзяць пакуль свайго мастацкага працягу ў іх экранных работах. Па-ранейшаму ў рэспубліканскім кіно ўстойлівая тэндэнцыя да выкарыстання толькі тых прыродных дадзеных мясцовага артыста, якія ў практыцы прынята лічыць тыпажнымі. Характэрна, што нават у спецыфічным утварэнні, якое ўяўляе сабою тэатр-студыя, заснаваны з мэтай творчага

«абслугоўвання» кінематографа, гэтая інерцыя таксама не зломлена. Пра гэта, у прыватнасці, гаварыла ў сваім выступленні на VI з'ездзе Саюза кінематаграфістаў БССР Любоў Румянцава, тое самае адзначала ў сваім інтэрв'ю для «МБ» у сакавіцкім нумары часопіса Святлана Сухавей.

Так, гаворачы словамі Шэкспіра, не ўсё спакойна ў каралеўстве нашым. Разрыў паміж высокім класам акцёрскай школы, якая склалася ў гістарычным працэсе развіцця беларускага савецкага тэатра, і вузка «цэхавым» падыходам да выкарыстання яе шматгранных магчымасцей у кіно рэспублікі не можа цяпер, у перыяд перабудовы, не звярнуць на сябе ўвагі. Дзеля справядлівасці адзначым, што час ад часу спробы пераадолення гэтага разрыву ўсё ж рабіліся ў кінематаграфічнай практыцы.

«Вазьму твой боль». У. Гасцюхін у ролі Івана Батрака.

Спарадычнасць такіх спроб характэрная і для вырашэння іншых, больш шырокіх праблем, звязаных з адсутнасцю стабільных сувязей беларускага кіно з нацыянальнай культурай увогуле. Менавіта ў гэтым кантэксце пазіцыя ў адносінах да беларускай акцёрскай школы наглядна паказвае, наколькі вялікае значэнне мае фарміраванне ўласнай арыгінальнай кінадраматургіі і адпаведнай рэжысуры як спосабу яе мастацкага экраннага ўвасаблення.

Разглядаючы ў гэтым ракурсе беларускія ігравыя фільмы апошніх сямі-васьмі гадоў, няцяжка ўбачыць, што сістэмнага падыходу да вырашэння такой, скажам прама, прыкрай сітуацыі пакуль не склалася. Хоць увага да яе прыкметна ўзмацнілася, што, у прыватнасці, выявілася ў больш шырокім, чым раней, прыцягненні нашых артыстаў да творчай работы на экране.

Першае, што кідаецца ў вочы,— гэта «шчыльнае засяленне» так званага другога плана акцёрамі мясцовых тэатраў. У выніку з'явілася магчымасць убачыць у эпізодзе прыродныя рэсурсы артыста на здымачнай пляцоўцы, ацаніць іх творчы патэнцыял для далейшага выкарыстання кінематографам. Так, напрыклад, па-новаму «загучала» Т. Мархель у В. Турава ў дылогіі паводле «Палескай хронікі» І. Мележа. Да гэтага актрыса працавала ў эпізодах фільма І. Дабралюбава «Трэцяга не дадзена». Яе Дамеціха запомнілася народнай песняй, якая мякка падкрэсліла нацыянальны вобразны лад карціны.

Па-свойму падзвіжніцкай была задума І. Дабралюбава зняць у фільме «Трэцяга не дадзена» толькі беларускіх выканаўцаў. Думаю, што схематычнасць драматургічнага матэрыялу шмат у чым абмежавала пошукі артыстаў у імкненні стварыць паўнакроўныя экранныя вобразы. Тым не менш як пра акцёрскую ўдачу можна гаварыць пра ролю В. Каржа, якую сыграў В. Белахвосцік. Аналізуючы гэтую карціну на фоне акцёрскай праблемы, пра якую мы гаварылі, пераконваешся: высокі ўзровень выканаўчага майстэрства часта абумоўлены прычынамі, што знаходзяцца па-за прафесійнай кампетэнцыяй артыста. Наколькі б буйной, выразнай ні была б фігура акцёра, ён не ў стане пераадолець прыроды самога кінематографа — мастацтва, сатворчага ў сваёй аснове.

Разважаючы на гэтую тэму, яшчэ С. Юткевіч пісаў: «Сапраўды, умовы работы акцёра ў кіно адметныя ад сцэнічных падмосткаў. Тут і перапыннасць творчага працэсу, і нецярпімасць кінааб'ектыва да малейшага фальшу, найгрышу, і роль мантажу ў стварэнні кінематаграфічнага вобраза, і значэнне знешніх псіхафізічных дадзеных акцёра пры вытлумачэнні ролі і г. д.». Але ўсе гэтыя фактары, абапіраючыся на адзіную, як адзначаў Станіслаўскі, для сцэны і экрана арганіку акцёрскай творчасці, заўсёды маюць сваёй перадумовай дыялектычнае ўзаемадзеянне ўсіх кампанентаў кінематаграфічнага працэсу.

Гэтая канцэпцыя, спраецыраваная на сучасны беларускі ігравы фільм, дазваляе гаварыць, што не элемент выпадковасці, а строга арганізаваная, сістэматычная работа па выхаванню ўласнага кінаакцёра вызначае пазітыўнае развіццё кіно як часткі нацыянальнай мастацкай культуры. Неабходнасць такога падыходу, напэўна, яшчэ «выспявае ў нетрах» кінематаграфічнай свядомасці. І канкрэтныя творчыя акцёрскія біяграфіі дэманструюць гэта.

«Дрэвы на асфальце». Г. Макарава ў ролі Ягорыхі.

«Дрэвы на асфальце». С. Кузьміна ў ролі Вольгі.

«Вадзіцель аўтобуса». В. Тарасаў у ролі Сямёна.

«Дзяржаўная граніца» («Мы наш, мы новы...»). А. Дзянісаў (справа) у ролі Гамаюна.

Возьмем, напрыклад, дэбют Ю. Казючыца. В. Тураў «адкрыў» акцёра ў «Людзях на балоце», даручыўшы яму вядучую ролю — Васіля. У пэўнай ступені рэжысёр рызыкаваў. Але В. Тураў — майстар вопытны, які ўмее працаваць з акцёрам, кіраваць яго творчым актам. І малады выканаўца арганічна ўвайшоў у драматургічны матэрыял, здолеў з дапамогай рэжысёра дастаткова глыбока раскрыць на экране характар, так тонка выпісаны ў рамане І. Мележам.

У «Раскіданым гняздзе», карціне шмат у чым супярэчлівай з-за мастацкага несупадзення абранага рэжысёрам Б. Луцэнкам жанру і паэтыкі народнай драмы Я. Купалы, найбольш цікавыя сумесныя пошукі рэжысёра і акцёраў у галіне сімвалічна-абагульненага нацыянальнага тыпу. І тут у межах зададзенай творчай задачы своеасаблівымі мастацкімі жывапіснымі знакамі ўспрымаюцца Марыля А. Бендавай, Лявон А. Ткачонка, Стары Г. Гарбука. Адметная эмацыянальнасць характараў гэтых акцёраў надае арганічнасці іх паводзінам на экране, асабліва ў мізансцэнах, кампазіцыя якіх пабудавана па прынцыпу жывапіснай пластыкі. Ледзь не першыя ролі ў кіно А. Бендавай і А. Ткачонка, сыграныя імі ў «Раскіданым гняздзе», безумоўна, запомніліся гледачам творчым пошукам.

Значнай стала і работа А. Бендавай у фільме «Чужая бацькаўшчына» рэжысёра В. Рыбарава. Роля нямой Еўкі патрабавала ад актрысы ўнутрана-псіхалагічных сродкаў выяўлення. Строгая экспрэсія, імкненне перадаць усю гаму чалавечых пачуццяў, якія ахопліваюць Еўку, праз стрыманыя па тэмпераменту рух, жэст, міміку — усё гэта найлепшым чынам гарманіравала з вобразнай фактурай карціны. Роля Еўкі — сапраўдная падзея для актрысы ў яе творчай біяграфіі, якая пакуль толькі фарміруецца.

У Г. Гарбука да ўдзелу ў тэлефільме «Чорны замак Альшанскі» рэжысёра М. Пташука практычна не было магчымасці заявіць пра сябе як пра акцёра кінематаграфічнага. Хоць яго тэатральныя работы, выкананне ролі Васіля ў тэлевізійнай экранізацыі рамана І. Мележа «Людзі на балоце» даўно здабылі яму заслужанае прызнанне як акцёра таленавітага, чуйнага да драматургічнага матэрыялу. У «Чорным замку Альшанскім» выбар яго на ролю вясковага прыдурка Лапатухі аказаўся беспамылковым.

У эклектычным з мастацкага пункту гледжання фільме Лапатуха Г. Гарбука вылучаецца сярод іншых персанажаў, у тым ліку і цэнтральных, найбольшым набліжэннем да літаратурнага вобраза твора У. Караткевіча. Акцёр дасціпна перадае аўтарскую ідэю, падкрэсліваючы не столькі ахвярную ноту, колькі ўзвышаны трагізм гранічных для чалавека абставін, калі «паміраць ніхто не хацеў, а выжыць усім было немагчыма». Лапатуха ў фільме — сімвал несумяшчальнасці такіх катэгорый, як жыццё і вайна. Акцёр пастаянна нясе ў вобразе гэты духоўны стан. І ён па-мастацку больш пераканальны, чым, скажам, старанна рэканструяваная «пад натуру»

2 Зак. 23

масавая сцэна знішчэння вёскі і яе жыхароў карнікамі. У кульмінацыйным эпізодзе сюжэтнай лініі, звязанай з вобразам Лапатухі, Генадзь Гарбук дэманструе сапраўды віртуозную акцёрскую тэхніку, ствараючы гарманічнае адзінства метафары і псіхалагізму. На імгненне ўспыхвае ў Лапатуху свядомасць, і ўвесь боль, пакута, якія рвалі яго душу ўпотай ад людзей, раптам выяўляюцца немагчымасцю выказаць іх чалавечай мовай. І гэта новы боль, які ўжо Лапатуху не перажыць.

«Культпаход у тэатр». Ю. Ступакоў у ролі Ціхамірава.

Зусім іншы па зместу і сэнсу экранны вобраз стварае Г. Гарбук у фільме «Белыя Росы» рэжысёра І. Дабралюбава. Роля старэйшага з трох братоў, Андрэя, у трактоўцы акцёра аднадушна адзначана ва ўсіх рэцэнзіях на гэтую карціну. Паказваючы Андрэя такім, якім яго заяўляе драматург А. Дудараў, Г. Гарбук развівае аўтарскую ідэю ўласнымі жыццёвымі назіраннямі. У гэтым вобразе мы пазнаём сацыяльны тып паўгараджаніна-паўселяніна, у якім адсутнасць крытычнай пазіцыі да ўласнага становішча абарочваецца недалёкасцю розуму і дробязнасцю жыццёвых імкненняў. Рашуча абрываючы вясковыя карані, Андрэй тым самым «наступае на горла» ўсяму таму, што фарміравала яго як чалавека. Пры гэтым акцёр захоўвае «геаграфічную» канкрэтнасць свайго персанажа, што, безумоўна, усведамляецца людзьмі, якія знаёмыя з сацыялагічнай сітуацыяй непасрэдна ў Беларусі, на агульным фоне яе спецыфічных узаемаадносін паміж горадам і вёскай.

Калі гаварыць пра ўвасабленне сучаснай тэматыкі ў рэспубліканскім кіно, нельга не прыгадаць вобразы, створаныя Ю. Ступаковым у фільме В. Рубінчыка «Культпаход у тэатр» і Р. Янкоўскім у тэлестужцы «Кафедра» І. Кіасашвілі. Калі для Р. Янкоўскага вобраз прафесара Флягіна працягвае галерэю кінематаграфічных роляў, то ў Ю. Ступакова пасля доўгага перапынку з'явілася магчымасць выказаць свае асабістыя адносіны да праблемы духоўнага і бездухоўнага ў сучасным чалавеку праз такую масавую трыбуну, як экран.

Вобраз калгаснага брыгадзіра Ціхамірава, як і ў цэлым фільм, адразу пасля выхаду карціны на экран шмат папракалі за адсутнасць жыццёвых аналагаў. Цяпер, праз пэўны час, бачна, што сітуацыя, адлюстраваная на экране, тым не менш адгукаецца ў сённяшніх дыскусіях пра тое, з-за якіх сацыяльных прычын чалавек не можа рэалізаваць сябе як асобу. Камерная драма, якую перажывае Ціхамiраў, цікавая ў першую чаргу тым, што паказвае нам верхні зрэз гэтых прычын. Вясковы дзівак лунае ў «горных вышынях» мастацтва, але ён асуджаны трымаць у сабе гэтыя духоўныя імкненні, бо ўсе, хто яго акружае, гранічна з'асяроджаны на зямных клопатах.

І прафесар Флягін Р. Янкоўскага пазнавальны ў той частцы актуальных спрэчак пра станоўчага героя, якая датычыць так званага рацыяналіста, чалавека справы. У вядомай ступені герой Р. Янкоўскага прадугадаў тып так неабходнага сёння «рэфарматара» — асобы, якая не словамі, а справай, учынкам здольная да перабудовы.

Выхапленыя з агульнага кінапатоку вобразы, што ўзбагацілі ўяўленні масавага гледача пра творчы патэнцыял беларускіх акцёраў, у рэчышчы канцэпцыі «кінематаграфічнага» артыста дастаткова шырока, на наш погляд, паказваюць, што творчае самараскрыццё выканаўцы, яго напружаная мастацкая дзейнасць на экране не суб'ектыўныя ў адносінах да якасці драматургіі і рэжысуры. Гэта тычыцца як пачынаючых, так і сталых акцёраў.

Праблема агульнага мастацкага ўзроўню беларускага кінамастацтва, яго самабытнасці ў сучасным кінапрацэсе ўзаемазвязана з эстэтычным крытэрыем у ацэнцы акцёрскай работы. Што, скажам, вартага для станаўлення акцёрскай індывідуальнасці прынеслі дэбюты ў галоўных ролях В. Катавіцкаму

ў фільме «Апошні крок» Д. Вяціча-Беражных і А. Лабушу ў карціне «Даруй нам, першае каханне» М. Ягжэна? Перад намі проста павярхоўнае выкарыстанне «тыпажнасці» выканаўцаў без неабходнага забеспячэння акцёрскай работы арганічнымі кампанентамі ў драматургіі і рэжысуры.

Другі бок гэтай праблемы — выкарыстанне вядомага імя для падтрымкі аўтарытэту карціны.

У дакументальным фільме-маналогу «Каралеў я не іграла» Галіна Кліменцьеўна Макарава, азіраючыся на свой сцэнічны шлях, проста і даверліва расказвае нам пра сыграных ёю жанчын. Яна, сапраўды, актрыса са строга акрэсленым тыпам індывідуальнасці. Яе сцэнічныя вобразы пераконваюць глыбінёю пранікнення ў народны характар, няхай гэта беларуская класіка або спектаклі на сучасную тэматыку. Сакавітая прыродная вобразнасць гераінь Г. Макаравай на сцэне працягвае традыцыю першага пакалення акцёраў купалаўскага тэатра.

Не будзем цяпер гаварыць пра тое, як шмат страціў нацыянальны кінематограф, не стварыўшы ўмоў для творчага праяўлення на экране бліскучых талентаў П. Малчанава, Б. Платонава, Г. Глебава, У. Дзядзюшкі, Л. Ржэцкай і многіх іншых майстроў. Не вернеш страчаных часу і магчымасцей. Здавалася б, толькі цяпер і ўлічваць мінулыя ўрокі. Аднак і ў нашы дні не фарміруецца патрэбнай цікавасці з боку беларускага кіно да плеяды купалаўцаў. «Шанцуе», бадай, у кінематографе толькі В. Тарасаву. У яго значная галерэя экранных вобразаў, прычым ёсць і такія, з якімі на сцэнічных падмостках акцёру сутыкацца не даводзілася. Перш за ўсё гэта тычыцца тэлевізійнага фільма «Зацішша», пастаўленага В. Чацверыковым па прозе І. С. Тургенева.

Але маштаб асобаснага мастацкага патэнцыялу Віктара Тарасава далёка не заўсёды адэкватны мастацкай вартасці фільма, у якім ён заняты. Напрыклад, у тэлевізійнай стужцы «Вадзіцель аўтобуса» Б. Шадурскага акцёр па заяўцы на характар намнога апярэдзіў рэжысёрскае ўяўленне пра яго.

У іншых купалаўцаў, на жаль, кантакты з кінематографам перыядычныя, у эпізадычных ролях, дзе ў акцёра ёсць вельмі абмежаваная магчымасць раскрыць у сабе нешта новае. Праўда, кажуць, што эпізод — надзейны спосаб праверкі прафесійнай акцёрскай пераканаўчасці. Але колькі можна «правяраць» яе на аднатыпным па зместу матэрыяле, выкарыстоўваючы толькі верхні пласт псіхафізічнага апарату акцёра?

Так, беларуская кінастудыя пакуль яшчэ не адкрыла ў пэўнай ступені для масавай аўдыторыі таленту Г. Макаравай. Не ў нас сыграла яна сваю першую на экране галоўную ролю — у ленфільмаўскіх «Удовах». Вось тады Галіну Кліменцьеўну «заўважылі» і на «Беларусьфільме» ў новым, прэм'ерным, так сказаць, святле. Старэйшы беларускі драматург К. Губарэвіч па заказу, спецыяльна «пад Макараву» напісаў сцэнарый «Ягорыха». За гэтую ролю актрыса ўзялася самазабыўна, з пачуццём шчырай удзячнасці кінематаграфістам. І ўсю адказнасць за экраннае ўвасабленне Ягорыхі ўзяла на сябе. Ідучы ўслед за драматургам, спадзеючыся на свой жыццёвы і сцэнічны вопыт, Г. Макарава вырашала тэму адзінокай старасці ў рэалістычнай, аздобленай жывымі дэталямі манеры. Яе Ягорыха — сардэчны, добры чалавек, учынкі і памкненні якога можна вызначыць такой маральнай катэгорыяй, як міласэрнасць. Псіхалагічны кантэкст вобраза найбольш глыбока выяўляецца ў кадрах, дзе актрыса прысутнічае сам-насам з сабою. І такая акалічнасць далёка не выпадковая, бо менавіта ў ёй раскрылася поўная самастойнасць актрысы ў пабудове вобраза.

Фільм, які атрымаў некалькі прэтэнцыёзную назву — «Дрэвы на асфальце», мог бы зрабіцца не толькі канстатацыяй глыбокага па сэнсу майстэрства Галіны Кліменцьеўны, але і прыкметным творам, калі б маладому рэжысёру У. Коласу хапіла б мастакоўскай праніклівасці пры стварэнні акцёрскага ансамбля, вартага Г. Макаравай, яркіх фарбаў у эстэтычным абагульненні ўсяго драматургічнага матэрыялу.

Талент Г. Макаравай па-ранейшаму прыцягвае кінематаграфістаў краіны. С. Палякоў напісаў для яе сцэнарый, які зрабіўся асновай фільма «Развітанне славянкі», пастаўленага маскоўскім рэжысёрам Я. Васільевым на Свярдлоўскай кінастудыі. Галоўная гераіня — зусім новая па тэме для актрысы. Уладарная, «крымская» гаспадыня чымсьці родная горкаўскай Васе Жалязновай. Іншы час, іншыя норавы, а хвароба тая ж — уласніцтва. З гэтай пазіцыі глядзяць на жыццё вострыя, нядобрыя вочы гераіні, якая ў пагоні за нажывай не бачыць і не жадае бачыць, што побач гіне ад непрабуднай п'янкі яе муж. Яго ў фільме іграе Яўген Лебедзеў.

Эксплуатацыя знойдзеных за рамкамі кінематографа чалавечых вобразаў, пералік якіх у добрых тэатральных акцёраў заўсёды дастаткова разнастайны, на жаль, у многіх выпадках служыць «гарантыйным талонам» для тых рэжысёраў, якія сумняваюцца ва ўласных сілах і таму шукаюць гатовае, імкнуцца завабіць да сябе акцёра з вядомым імем. Нашы акцёры вандруюць па іншых кінастудыях. Свае рэжысёры запрашаюць «варагаў». У М. Браўдэ ў тэлестужцы «Цётка Маруся», напрыклад, знялася К. Лучко, у Б. Гарошкі ў фільме «З юбілеем пачакаем» — К. Лаўроў. Між тым мастацкі вынік гэтых карцін даволі нязначны...

Для беларускіх акцёраў няма пытання: згаджацца або не на прапановы з іншых студый? Бо надзея на ўласную кінастудыю вельмі, можна сказаць, уяўная. А кожны ж з іх жадаў бы па-сапраўднаму творчай, цікавай работы, якая дазволіла б з нечаканага боку раскрыць і свой прызнаны талент, і ўласнае жыццёвае светаадчуванне. Няшмат імёнаў беларускіх артыстаў можна назваць, разважаючы пра плённасць творчых кантактаў акцёра з кінематографам.

З пачуццём жалю даводзіцца гаварыць пра тое, што не знайшлося ў кіно яркай, шматграннай ролі для М. Захарэвіч, Л. Давідовіч, Л. Піскаровай, А. Мілаванава, Ю. Сідарава, Г. Аўсяннікава. Адзінкавыя работы на беларускім кінаэкране ў П. Кармуніна, Ф. Шмакава, З. Браварскай, М. Яроменкі. Амаль не здымаюцца ў нас і нашы кінаакцёры — Л. Румянцава, якая так перспектыўна пачынала ў В. Сцяпанава ў «Альпійскай баладзе», С. Сухавей, В. Гасцюхін. Апошнія праяўляюць сваё майстэрства за «нашымі межамі».

Неапраўдана пакрысе выкарыстоўваем мы вядучыя акцёрскія сілы і на тэлебачанні. Засталася ў 60-ых—70-ых гадах добрая традыцыя стварэння буйных тэлевізійных спектакляў, якія сталі сапраўднымі падзеямі ў нацыянальнай культуры. «Крах», «Людзі на балоце», «Сымон-музыка», «Па шчасце, па сонца» і іншыя раскрывалі майстэрства беларускіх артыстаў. Менш цікавымі ў гэтым плане зрабіліся і тэлевізійныя фільмы, створаныя на базе Беларускага ТБ.

Ці шмат, напрыклад, з часу даўняй тэлеэкранізацыі аповесці І. Сяркова «Мы — хлопцы жывучыя» зрабіла ў нацыянальным кіно Стафанія Міхайлаўна Станюта? Калі б не смелы пошук, не патрабавальная чуйнасць да новага акцёрскага імя з боку Л. Шапіцькі, якая інтуітыўна даверыла багатую па драматычнаму спектру распуцінскую гераіню ў карціне «Развітанне» С. Станюце, хутчэй за ўсё здарылася б так, што і цяпер мы ведалі б Стафанію Міхайлаўну толькі як актрысу эпізоду.

Некалькі гадоў назад у Мінску праходзіў усесаюзны семінар-нарада маладых кінематаграфістаў. З Ленінграда рэжысёр-дэбютант В. Сарокін прывёз поўнаметражны ігравы фільм «Жыў-быў доктар». Сапраўды, гэтая карціна зрабілася для нас сустрэчай са «знаёмым незнаёмцам». У ёй у галоўнай ролі зняўся Аляксандр Ткачонак, акцёр, які і на ўласнай сцэне — Рускага драматычнага тэатра БССР імя М. Горкага — практычна не працуе ў драматургіі на сучасную тэму.

Ленінградскі рэжысёр, акцёр па сваёй першай прафесіі, здолеў разгледзець у А. Ткачонку не толькі характэрны тыпаж інтэлігента чэхаўскага складу, але і патэнцыяльную здольнасць да шматграннай работы перад здымачнай камерай. Трэба ўспомніць акцёра на буйных планах гэтага фільма, каб упэўніцца яшчэ раз: яго мастакоўскі густ бездакорны. Бо ні тэатр у сілу сваёй спецыфікі, ні сам кінематограф, які не песціў акцёра, «не вучылі» яго такому блізкаму, а таму асабліва трапяткому кантакту з гледачом. А. Ткачонак цудоўна перадае ў пластыцы, голасе, міміцы душэўны стан героя, арыентуючыся на цалкам кінематаграфічныя сродкі выразнасці.

Ці знойдзецца ў нас свой В. Сарокін, які рызыкне на цікавую творчую садружнасць з малавядомымі пакуль у кіно беларускімі акцёрамі?

Пытанняў, як бачым, набягае шмат, і ўсе яны так шчыльна кладуцца на сучасны беларускі кінапрацэс, што рэзка выяўляецца неабходнасць падумаць пра яго далейшую плённую перспектыву. Цяпер відавочна, што, адасабляючы праблему акцёрскага мастацтва ад агульнага ідэйна-мастацкага стану ігравога кіно, немагчыма ў комплексе вырашыць, як будзе дзейнічаць новая мадэль сучаснага кінапрацэсу ва ўмовах рэспублікі. Хацелася б, каб сваё важкае слова сказалі тут і самі акцёры. Няхай прагучаць розныя меркаванні, нават часам суб'ектыўныя, спрэчныя! Затое ў гэтай «пярэстасці» абавязкова будуць і слушныя прапановы, заклапочаныя роздумы пра будучыню выканаўчага мастацтва, сфарміраванага ў рэчышчы задач менавіта беларускага кінематографа, які, з'яўляючыся неад'емнай часткай савецкага кіно, павінен несці і нацыянальную самабытнасць.

Тут трэба падумаць пра сапраўдны сістэмны падыход да

стварэння ўласнай нацыянальнай кінематаграфічнай школы як мастацкага напрамку са сваімі адкрыццямі, традыцыямі, зменай пакаленняў. І пачынаць трэба з мэтавага кіравання акцёрскай творчасцю як інструментам, праз які фільм перш за ўсё функцыяніруе ў грамадстве.

Што ведае глядач пра беларускіх кінаакцёраў? Значыць, і ў плане папулярызацыі іх майстэрства, творчасці шмат чаго трэба зрабіць: ад арганізацыі творчых сустрэч, дастаткова частых і змястоўных, да выпуску спецыяльных друкаваных выданняў, буклетаў, фотанабораў, калажаў і г. д. І гэта — сродак, які разам з іншымі, чыста мастацкімі справамі, будзе садзейнічаць уздыму прэстыжу беларускага кіно.

Не апошняе, залежнае ад мноства валявых распараджэнняў звяно кінематаграфічнага працэсу, а паўнапраўны яго ўдзельнік на ўмовах творчага парытэту, калектыўнай мастакоўскай садружнасці. Такое месца павінен заняць акцёр у кіно. Бо ён, па сутнасці, ва ўспрыманні гледача з'яўляецца самай галоўнай, самай першай «кінематаграфічнай» асобай, якая самой сваёй прысутнасцю на экране ажыццяўляе эстэтычную, ідэалагічную, выхаваўчую місію кінамастацтва.

Масавая, дэмакратычная, інтэрнацыянальная прырода кінематографа патрабуе сёння і новых адносін да фарміравання акцёрскага мастацтва. Выхоўваць усёй сучасна арганізаванай сістэмай кінематографа сапраўднага кінамастака-акцёра, здольнага выклікаць аўдыторыю на глыбокі роздум аб праблемах быцця — такая актуальная задача часу.

Інтэрв'ю для «МБ»

НАКАНАВАНА ЧАСАМ

На нашы пытанні адказвае першы сакратар праўлення Саюза кінематаграфістаў БССР кінарэжысёр Вячаслаў НІКІФАРАЎ

«МБ»: На апошніх, V з'ездзе Саюза кінематаграфістаў СССР і VI з'ездзе Саюза кінематаграфістаў БССР шмат нараканняў з боку дэлегатаў выклікала пастаноўка кінасправы ў нашай краіне, рэзка крытыкавалася сама структура кінавытворчасці. Многае ў ёй было пастаўлена «з ног на галаву», патокам хлынулі на экран так званыя «шэрыя» фільмы. У той жа час па-сапраўднаму высокамастацкія творы нярэдка сустракаліся «ў штыкі», бывала, што нават не даходзілі да гледача. З усёй вастрынёй было пастаўлена пытанне пра неабходнасць карэннай перабудовы савецкага кінематографа. Давайце адхіснемся ад эмоцый, якіх, дарэчы, было зашмат на кінематаграфічных форумах, і паспрабуем аб'ектыўна разабрацца, што выклікала да жыцця такое рашучае патрабаванне? Бо, здаецца, упершыню майстры кінамастацтва загаварылі не пра выпраўленне асобных недахопаў, не пра нейкія касметычныя меры, а менавіта пра перабудову ўсяго нашага кінематографа.

В. Н.: Адразу ж адзначу, што справа тут не ў нейкіх суб'ектыўных прычынах. Першая і самая галоўная прычына неабходнасці перабудовы айчыннага кінематографа заключаецца ў наступным: у неадпаведнасці эканамічнай, упраўленчай структуры вытворчасці і пракату фільмаў ідэйна-мастацкім мэтам і задачам кіно. Або, калі гаварыць на мове філасофаў, на пэўным этапе развіцця нашага кінамастацтва вытворчыя адносіны ўнутры яго ўвайшлі ў супярэчнасць з яго прадукцыйнымі сіламі. У выніку здарылася так, што часта эканамічна нявыгадным стала рабіць фільмы таленавітыя, высокапрафесійныя; з другога ж боку, з'яўленне «шэрых» або «ніякіх» стужак матэрыяльна не стрымлівалася, ды і маральна не каралася. Знізіўся агульны мастацкі ўзровень нашых карцін, мы пачалі губляць гледачоў. Гэта адбілася і на рабоце кінапракату, які пачаў аддаваць перавагу «касавым» замежным фільмам з далёка не заўсёды высокімі мастацкімі і ідэйнымі якасцямі. Карацей, паступова выпустошваўся асноўны змест нашага кінематографа, які заўсёды вызначалі традыцыі, час, увогуле, сама прырода савецкага мастацтва. Плюс, як я ўжо адзначаў, знізіўся эканамічны эфект нашай работы, што таксама вельмі важна. Як-ніяк мы прадстаўнікі пэўнай эканамічнай галіны — кінавытворчасці, а яна рызыкавала зрабіцца стратнай. Усё гэта адбывалася ў сілу аб'ектыўных прычын — агульнага стану самога нашага грамадства, які дастаткова глыбока прааналізаваны ў апошніх партыйных дакументах, у матэрыялах XXVII з'езда КПСС.

На жаль, тое, што сістэма арганізацыі кінасправы ў нашай краіне састарэла, было заўважана даволі позна. Я падкрэсліваю — менавіта **састарэла!** Бо лічыць яе заганнай у самім сваім корані нельга ніякім чынам. У свой час гэта была прагрэсіўная форма арганізацыі кінавытворчасці, якая прынесла нямала карысці. Але потым яна ўвайшла ў супярэчнасць з запатрабаваннямі жыцця, увогуле з узроўнем кінематаграфічнай культуры. І гэтая супярэчнасць павярнулася вельмі адчувальнымі стратамі як у духоўным, так і матэрыяльным сэнсе.

«МБ»: Само слова «сістэма» мае на ўвазе наяўнасць пэўных звёнаў, з якіх яна складаецца. Думаецца, было б цікава «прайсціся» па іх, высветліць, дзе найбольш адчувальна выявіліся недахопы, перашкоды на шляху стварэння сапраўды высокамастацкіх кінакарцін?

В. Н.: Вось традыцыйная схема, паводле якой адбываецца ажыццяўленне задумы фільма. Пачнём з фарміравання тэматычнага плана. За яго нясуць адказнасць сцэнарна-рэдакцыйная калегія (персанальна — галоўны рэдактар) і дырэкцыя (персанальна — дырэктар) кінастудыі. Дзяржкіно рэспублікі дублюе ў гэтых адносінах галоўнага рэдактара студыі ўжо

хоць бы таму, што там ёсць свой галоўны рэдактар. Але ж ёсць яшчэ і галоўны рэдактар Дзяржкіно СССР. Калі ж дадаць сюды яшчэ і галоўнага рэдактара непасрэдна творчага аб'яднання, дзе здымаецца стужка, атрымліваем вельмі грувасткую чатырохзвённую сістэму інстанцый праходжання і прыёмкі новага фільма: творчае аб'яднанне — кінастудыя — Дзяржкіно рэспублікі — Дзяржкіно СССР.

Але вернемся да самага пачатку, да асновы асноў кіно — сцэнарыя. Я ўпэўнены, што менавіта грувасткасць, шматступеннасць ранейшай сістэмы зрабілася прычынай з'яўлення такога паняцця, як «сцэнарны голад». Стала нормай лічыць, быццам сцэнарыяў увогуле не хапае, добрых сцэнарыяў вельмі мала, а шэдэўраў дык і зусім няма. І са становішчам такім трэба, маўляў, змірыцца, як змірыцца і з нізкім мастацкім узроўнем саміх фільмаў. Бо адно з другога нібыта вынікае. А ці так гэта ўсё на самой справе? Перакананы — не. Кінасцэнарый — асаблівы род літаратуры, а хто скажа, што беларуская літаратура слабая? Мы ганарымся многімі нашымі пісьменнікамі, якіх, дарэчы, ведаюць далёка за межамі краіны, захапляемся іх выдатнымі творамі. Значыць, матэрыял ёсць! Проста яго трэба знайсці, перапрацаваць у сцэнарый. Ды і пісьменніка трэба зацікавіць, падштурхнуць, навучыць — развіць у ім менавіта сцэнарыста, кінадраматурга. А ці лёгка гэта было зрабіць раней, пры ранейшых умовах? Сур'ёзныя пісьменнікі не хацелі працаваць для кіно, бо ведалі, наколькі гэта клапатная, няўдзячная справа. Аддасі твору свой талент, душу, а яго так абрэжуць, так перакруцяць, што і пазнаць потым цяжка. Ці можна, гаварылася на VI з'ездзе СК БССР, уявіць такую сітуацыю? Сядзіць за сталом пісьменнік, піша раман, а за яго спіною зручна размясціліся выдаўцы, і кожны на свой лад дыктуе яму, што і як пісаць... Бязглуздзіца! У кіно ж тым не менш такая вось бязглуздзіца зрабілася ледзь не нормай.

Але досыць пра сцэнарый. Праўдамі-няпраўдамі «прарываецца» ён, нарэшце, да рэжысёра-пастаноўшчыка, які цяпер ужо на сябе, здавалася б, прымае асноўную адказнасць за будучы фільм. Але і рэжысёр, у сваю чаргу, пачынаючы з адбору акцёраў і аж да канчатковага выніку, падсправаздачны мастацкаму савету творчага аб'яднання (што натуральна) і мастацкаму савету кінастудыі, старшынёю якога з'яўляецца дырэктар студыі (а зусім не мастацкі кіраўнік). Уявім сабе, што гэтыя дзве інстанцыі фільм прынялі. Цяпер на чарзе Дзяржкіно БССР, а пасля яго — і Дзяржкіно СССР.

Такім чынам, якім бы закончаным ні лічылі фільм яго здымачная група, мастацкі савет аб'яднання, усё роўна кожная наступная інстанцыя валодае ледзь не безагаворачным правам рэдагаваць твор яшчэ і яшчэ. Я не вельмі перабольшу, калі скажу, што амаль усе рэдактары пачынаюць «далепліваць» гатовы да здачы фільм на свой капыл. На першы погляд нічога страшнага не адбываецца, бо з кожнаю наступнаю прыступкаю адказнасць «рэдагуючых» павышаецца, ды і межаў для дасканаласці не існуе. Толькі вось дзіўная метамарфоза: чым больш з'яўляецца адказных за фільм, чым вышэйшы іх ранг, тым больш зніжаецца адказнасць за яго саміх яго стваральнікаў, мастацкага савета аб'яднання, дзе ён здымаўся. Творчы акт, якім, па сутнасці, з'яўляецца работа над фільмам, на самым апошнім этапе ўсё больш ператвараўся ў акт дырэктыўна-бюракратычны, дзе месца самому мастаку, аўтару твора ўжо проста не было. Лёс карціны вырашаўся як бы без яго.

«МБ»: Можна сказаць, што такая сістэма наносіла шкоду не толькі асобным творам, але і псавала маральна-псіхалагічны клімат у творчых калектывах. Бо яна прымушала мастака ісці на кампрамісы, пастаянна прыстасоўвацца да чыйсьці густаў...

В. Н.: Вось менавіта — да густаў! Бо за апошнія перад XXVII з'ездам КПСС гады ў нашым кінематографе склалася нейкае права на манапалізаванне пэўных густаў, пэўных крытэрыяў і ўстановак. Лічылася, напрыклад, што «гэтыя» тэмы не праходзяць, таго рабіць нельга і г. д. Прычым, як правіла, тлумачэнні даваліся вельмі расплывістыя (калі ўвогуле даваліся). Нешта накшталт агульнавядомага: «Ёсць думка!». Чыя? Толькі рукамі развядуць ды на столь кіўнуць. Такая атмасфера, такі стыль кіравання прыводзілі да размытасці сапраўдных крытэрыяў — мастацкіх, грамадзянскіх, партыйных, стваралі нездаровую абстаноўку вакол творчасці — усёдазволенасці для адных і славутага «нельга» для іншых. Пастаянная аглядка на «дзядзьку, які наверсе», прыводзіла да таго, што творца пачынаў усё радзей азірацца на глыбокія, прынцыповыя рэчы — на народ, на ідэалы, на мэты грамадства, на сваё ўласнае сумленне, нарэшце.

«МБ»: Мы закранулі з вамі толькі адзін бок праблемы — арганізацыйны, арганізацыйна-упраўленчую структуру кінематографа. А як была наладжана работа непасрэдна кінавытворчасці?

В. Н.: Тут, сапраўды, многае было пастаўлена «з ног на галаву». Мяркуйце самі. На што, здавалася б, павінны быць накіраваны намаганні ўсіх звёнаў нашай кінавытворчасці? Безумоўна, скажаце вы, на выпуск канчатковай прадукцыі — фільмаў, якасных, патрэбных народу. У ідэале гэта так. А на самой справе? На справе ж асноўным паказчыкам працы кінавытворчасці зрабілася выкананне плана, выпуск планавых адзінак. Якіх — няважна, галоўнае — вал! «Дала» кінастудыя план — будуць і прэміі, і ўзнагароды, і пераходныя сцягі. Тое ж, ці патрэбны такія «планавыя адзінкі» народу, ці карыстаюцца яны попытам на «кінарынку», не кажучы ўжо пра іх духоўную каштоўнасць, — вытворчасці не тычылася. Адсюль і яўны разрыў паміж інтарэсамі вытворчых цэхаў кінастудыі і інтарэсамі здымачнай групы — цэнтральнага, па логіцы, звяна ў тэхналагічным ланцужку кінематографа. Іншымі словамі, творчасць зрабілася другаснай у адносінах да вытворчасці.

У выніку такога становішча пачалі пашырацца і ўмацоўвацца штаты — вытворчыя, упраўленчыя, у той жа час як агульны кваліфікацыйны ўзровень удзельнікаў здымачных груп прыкметна знізіўся, бо знізіліся патрабаванні да іх. Пачаў адчувацца яўны дэфіцыт вопытных рэжысёрскіх кадраў, сцэнарыстаў, прадстаўнікоў іншых асноўных кінематаграфічных прафесій. І асабліва балюча паўстала праблема з кадрамі так званага «другога звяна» — асістэнтамі, другімі рэжысёрамі, аператарамі, людзьмі іншых дапаможных прафесій. Здавалася б, асістэнт не такая ўжо і важная асоба на здымачнай пляцоўцы, тым не менш — з песні слова не выкінеш — і ад яго майстэрства шмат у чым залежыць поспех будучага фільма. Не трэба толькі думаць, што прадстаўнікоў «другога звяна» ў нас увогуле пачало не ставаць. Іх нават зашмат на кінастудыі, адно вось працаваць не з кожным з іх рэжысёры жадаюць. Бо многія — гэта сапраўдны баласт, пазбавіцца ад якога, улічваючы нашы класічныя палажэнні ў працоўным заканадаўстве, было амаль немагчыма. Не дапамагло тут і такое новаўвядзенне, як атэстацыя. Паводле старой звычкі, як і многія папярэднія кампаніі, яна ў нас праводзілася фармальна.

І яшчэ. Прыярытэт вытворчасці над творчасцю ў кінематографе адмоўна адбіўся на эфектыўнасці работы мастацкага савета. Усё радзей у апошнія гады ўдзельнічалі ў ім непасрэдныя творцы, людзі най-

больш вопытныя, дасведчаныя ў кінамастацтве,— рэжысёры, аператары, мастакі. Усё ў асноўным зводзілася да дзейнасці рэдактараў. Рэч зусім парадаксальная, асабліва калі ўлічыць, што кіно — гэта ў першую чаргу творчасць!

Безумоўна, тут мог бы сказаць сваё важкае слова, паспрабаваць выправіць такое становішча Саюз кінематаграфістаў БССР. З'яўляючыся творчым саюзам, ён і павінен быў займацца галоўным чынам творчымі пытаннямі. Аднак гэтага не здарылася, ён у асноўным вырашаў бытавыя пытанні, удзельнічаў у арганізацыі разнастайных мерапрыемстваў, накшталт кінапрэм'ер, творчых сустрэч, юбілейных вечароў і г. д. Наша пэўная пасіўнасць у той час пры вырашэнні буйных творчых задач у нейкай ступені апраўдваецца агульным станам спраў у нашай кінематаграфіі, яе арганізацыйна-ўпраўленчай структурай, дзе непасрэднаму мастаку, творцу месца было вызначана вельмі ж ужо незайздроснае...

І яшчэ адна акалічнасць, якую абмінуць ніяк нельга. Гэта — работа кінапракату, кінафікацыі. У апошнія гады стала нават модным лаяць іх установы. Маўляў, «заціскаюць» таленавітыя творы, штучна абмяжоўваюць іх кантакты з гледачом, затое шырокую дарогу на экран даюць фільмам нізкапробным, чыста пацяшальным. Дарэчы, усё гэта так і было. Вось толькі ці вінаватыя ў такім становішчы самі пракат, кінафікацыя? Думаецца, што не. Проста яны былі **не зацікаўлены эканамічна** ў рабоце з карцінамі складанымі, цяжкімі для ўспрымання, з карцінамі мінулых гадоў, з карцінамі спецыяльнымі, адрасаванымі пэўным катэгорыям гледачоў. Я ўжо не гавару аб пракаце дакументальных стужак, якія ўвогуле страцілі свайго гледача. Фінансавы план у асноўным выконваўся, прычым бестурботна, за кошт шырокай дэманстрацыі ўсялякага роду дэтэктываў, прыгодніцкіх стужак, «хэпіэндных» меладрам і г. д. Словам, дзейнічалі суровыя эканамічныя законы, якія дыктавалі сваю волю работнікам кінапракату і кінафікацыі.

Калі падсумаваць усё вышэйсказанае, можна зрабіць выснову: якое б звяно нашага кінематографа мы ні закранулі, паўсюдна відаць неабходнасць, наспеласць карэннай перабудовы, перабудовы ў духу часу, у духу тых перамен, што адбываюцца сёння ў нашым грамадстве, у народнай гаспадарцы, у самой нашай свядомасці.

«МБ»: Вядома, што Саюз кінематаграфістаў СССР распрацаваў асноўныя прынцыпы новай мадэлі і структуры савецкай кінематаграфіі. Праект шырока абмяркоўваўся ў Саюзах кінематаграфістаў усіх братніх рэспублік, у тым ліку і Беларусі. Хацелася б даведацца ад вас, як выглядае гэтая новая мадэль, што́ прынцыпова адметнага намячае ўнесці яна ў пастаноўку кінасправы ў краіне, у якім напрамку ў сувязі з перабудовай будзе развівацца кінематограф нашай рэспублікі?

В. Н.: Перш чым адказаць на ваша пытанне, неабходна адзначыць, што праект новай мадэлі айчыннага кінематографа з'яўляецца плёнам калектыўнай думкі. У яго распрацоўцы, акрамя СК СССР, актыўна ўдзельнічалі эканамісты, філосафы, сацыёлагі — людзі самых розных прафесій. Іх агульныя намаганні былі скіраваны на мэту стварыць сістэму кіравання вытворчасцю фільмаў, якая здольная забяспечыць павышэнне ідэйна-мастацкага ўзроўню кінамастацтва, шырока раскрыць дарогу таленавітым мастакам, творам высокай жыццёвай праўды, глыбокай думкі, грамадзянскай страсці і адначасова заступіць шлях да экрана розным рамеснікам, прыстасаванцам, дзялкам. У гэтым дакуменце знайшлі сваё адлюстраванне аб'ектыўныя законы, якія прадугледжваюць паступовае ўзрастанне ролі грамадства, пашырэнне грамадскіх форм самакіравання па меры развіцця сацыялістычнай дзяржавы. Саму сутнасць перабудовы кінематографа можна вызначыць наступным чынам: гэта пераход ад экстэнсіўнага да інтэнсіўнага спосабу вытворчасці фільмаў, замена дырэктыўна-адміністрацыйных форм кіравання кінапрацэсам грамадска-дзяржаўнымі на аснове ўласна эканамічных метадаў і сродкаў гаспадарання (маецца на ўвазе перавод нашай кінематаграфіі на поўны гаспадарчы разлік).

Вытворча-творчыя аб'яднанні (ВТА) «Беларусьфільма» прадугледжана пераўтварыць у кінастудыі: мастацкіх фільмаў, тэлевізійных мастацкіх фільмаў («Тэлефільм»), дакументальных і навукова-папулярных фільмаў («Летапіс») і мультыплікацыйных фільмаў. Усе чатыры студыі ўвойдуць у аб'яднанне «Беларусьфільм». Новыя азначэнні, думаецца, больш адпавядаюць логіцы, чым ранейшыя.

Разам з «шыльдай» істотна мяняюцца паводле новай мадэлі і самі функцыі, прэрагатывы былых ВТА — студый. У іх задачы ўвойдуць арганізацыя і ажыццяўленне вытворчасці фільмаў пры поўнай самастойнасці на ўсіх стадыях вытворча-творчага працэсу і, адпаведна, поўнай адказнасці за ідэйна-мастацкія вартасці і рэнтабельнасць сваёй прадукцыі. Клопат пра задавальненне разнастайных і шматлікіх запатрабаванняў глядацкай аўдыторыі і — у больш шырокім плане — пра далейшае развіццё кінематографа як мастацтва накладае на кінастудыю функцыі адначасова і «прадзюсера», і «мецэната». Гэта будзе вымагаць ад яе работнікаў як стварэння пошукавых, эксперыментальных кінакарцін, так і стужак, разлічаных на масавае прызнанне, «касавы» поспех. Галоўным і адзіным крытэрыем ацэнкі дзейнасці студыі будзе з'яўляцца грамадская эфектыўнасць выпускаемых ёю фільмаў. Больш-менш дакладна гэтую эфектыўнасць можна вызначаць памнажэннем умоўнай лічбы, якая азначае прысуджаную карціне катэгорыю, на колькасць яе гледачоў. Прычым апошняя лічба ўяўляе сабою не агульную колькасць гледачоў, якія паглядзелі фільм, а сярэднюю — на адну копію. Такая комплексная ацэнка работы будзе прымушаць стваральнікаў стужкі і клапаціцца пра яе высокі ідэйна-мастацкі ўзровень, і не забываць пры гэтым інтарэсаў шырокай аўдыторыі.

Прадугледжваецца арганізацыйнае раздзяленне кінастудыі і кінафабрыкі, якія набываюць уласную структурную і фінансавую самастойнасць. Іх узаемаадносіны будуць будавацца на аснове гаспадарчага разліку, нацэленага на канчатковы вынік — стварэнне фільма. Такім чынам, нарэшце будзе вырашаны даўні канфлікт паміж творцамі, здымачнай групай, і вытворчымі звёнамі кінематографа. Усе яны — і самі стваральнікі, і работнікі кінавытворчасці — у ідэале павінны быць матэрыяльна зацікаўленымі ў поспеху сваёй прадукцыі. Для гэтага новая мадэль прапануе ўвесці працэнтныя адлічэнні ад пракату карціны ў фонды матэрыяльнага заахвочвання і студыі, і кінафабрыкі, і самога кінапракату. «Аклад па ўкладу», як прагучала на адным з пасяджэнняў Дзяржкіно СССР.

Карэнным чынам перабудова павінна закрануць і работу нашых кінапракату і кінафікацыі. Мяняецца сам прынцып іх дзейнасці. На змену валаваму «пракатванню» новых фільмаў, чыста камерцыйнаму падыходу да іх павінен прыйсці пракат дыферэнцыраваны, які ўлічыць сапраўдную сацыяльную і эстэтычную каштоўнасць твора, культурныя інтарэсы і спецыфіку глядацкай аўдыторыі. Гэтую ідэю мяркуецца ажыццявіць праз стварэнне і арганізацыю рэпертуарных кінатэатраў, такіх як кінатэатры «масавага» фільма, эксперыментальнага кіно, праблемнага фільма, паўторнага фільма і г. д. У перспектыве — шырокае распаўсюджанне такой формы работы з гледачом, як кінаклубы. Дыферэнцыраваны падыход да пракату фільмаў вымусіць работнікаў кінафікацыі максімальна выкарыстоўваць ідэйна-мастацкі патэнцыял кожнага твора, атрымліваць ад яго максімальную аддачу.

Бадай, галоўная праблема, з якою нам давядзецца сутыкнуцца ў працэсе перабудовы нашага кінематографа,— гэта падбор і правільная расстаноўка кадраў. Ад іх — людзей творчых, зацікаўленых, кампетэнтных, людзей сапраўды новага мыслення — будзе залежаць лёс самой перабудовы. У правядзенні кадравай палітыкі значная роля адводзіцца Саюзу кінематаграфістаў, які ўяўляе сабою аснову грамадскай часткі новай сістэмы кіравання кінапрацэсам — грамадска-дзяржаўнай. На творчы саюз ускладаецца адказнасць за развіццё сацыяльнай актыўнасці дзеячаў кіно ў рэалізацыі задач, пастаўленых перад кінамастацтвам партыяй і ўрадам, за вызначэнне і ажыццяўленне ідэйна-эстэтычнай праграмы развіцця савецкага кінематографа, за фарміраванне і выхаванне маладой змены кінематаграфістаў, іх ідэйную загартоўку, прафесійны рост, за многае іншае. І за кожным пунктам нашых абавязкаў стаяць жывыя, канкрэтныя людзі, на якіх ускладаецца задача велізарнай важнасці — на справе даказаць жыццяздольнасць планаў перабудовы.

Каб не быць галаслоўным, прывяду адзін прыклад. У новай сістэме кінематографа асабліва важная роля надаецца дзейнасці мастацкіх саветаў кінастудый (былых ВТА). Гэты калегіяльны орган будзе надзелены самымі шырокімі паўнамоцтвамі ў вырашэнні ўсіх ідэйна-творчых і вытворчых пытанняў работы студыі, у вызначэнні яе мастацкай і рэпертуарнай палітыкі. Мастацкі савет паводле новай мадэлі фарміруе бягучы і перспектыўны тэматычныя планы студыі, заключае дагаворы на сцэнарыі, прымае гатовыя сцэнарыі, запускае іх у вытворчасць, кантралюе ўвесь працэс стварэння фільмаў, прымае іх і прадстаўляе ў Дзяржкіно СССР для выпуску на ўсесаюзны экран. Як бачым, побач з многімі ранейшымі функцыямі ў савета з'яўляюцца і істотна новыя, больш важкія правы і абавязкі. Але справа нават не ў іх, яна — у самой сутнасці работы новых мастацкіх саветаў. Гэтая работа павінна мець сапраўды стваральны характар, спрыяць раскрыццю талентаў асобных рэжысёраў, аператараў, мастакоў. А стаць такою яна зможа толькі тады, калі ў саветы ўвойдуць найбольш актыўныя творцы, сталыя і ў палітычных, і ў прафесійных адносінах спецыялісты. Каму, як не ім, ацэньваць сапраўдныя вартасці карціны, сваім багатым вопытам, добразычлівай парадай дапамагаць калегам-кінематаграфістам? Бо, чаго граху таіць, у ранейшых мастацкіх саветах было шмат людзей некампетэнтных, далёкіх ад мастацтва кіно. А адсюль і голае крытыканства, і дылетанцкі апломб, і павярхоўнасць ацэнак. Новым мастацкім саветам шмат чаго даецца, але шмат з іх і патрабуецца. Галоўнае, каб было каму даваць, з каго патрабаваць...

А такія людзі ў нас ёсць, іх шмат — няўрымслівых, неспакойных, творча апантаных. Не з неба ж, сапраўды, зваліліся ўсе гэтыя наватарскія планы перабудовы савецкага кінематографа! У іх — боль і клопаты, сумненні і спадзяванні саміх дзеячаў кінамастацтва. Гэта іх дзецішча. Ім і расціць яго, ставіць на ногі.

«МБ»: Планы ў савецкага кінематографа сапраўды велізарныя, можна сказаць, нават рэвалюцыйныя ў многіх адносінах. Як доўга мы будзем чакаць іх ажыццяўлення?

В. Н.: Трэба ўлічыць, што я назваў толькі самыя асноўныя, вузлавыя моманты плануемай перабудовы. Увогуле ж гэта вельмі грунтоўны, складаны, з мноствам нюансаў праект. Каб яго цалкам ажыццявіць, патрэбна будзе вырашыць цэлы спектр праблем — ад прыняцця новых заканадаўчых актаў да перабудовы самой псіхалогіі творцы, выпрацоўкі новага мыслення. Магчыма, што жыццё ўнясе ў праект свае карэктывы, нешта не пройдзе выпрабавання практыкай, з'явяцца новыя ідэі. Але ж так і павінна быць, і новы праект, дэмакратычны па нараджэнню і дыялектычны па перспектыве, прадугледжвае гэта.

Што ж датычыць канкрэтных тэрмінаў яго ажыццяўлення?.. Скажу толькі, што ўжо сёлета ён павінен абмяркоўвацца на пленумах праўлення Саюза кінематаграфістаў СССР і СК саюзных рэспублік. Так што, як гаварылася ў адным беларускім фільме, час не чакае.

Гутарку вёў Уладзімір МАЙСЕЕЎ.

ГАЛІНА СЫЦЕНКА, кандыдат мастацтвазнаўства

ТВАРАМ ДА АДРАСАТА

Фірмавы стыль як канкрэтная распрацоўка

1

1, 2. Экспанатная зона Беларускай ССР на ВДНГ СССР. Паказальны дзіцячы гарадок. Калектыў архітэктараў і дызайнераў: А. А. Беразоўскі (кіраўнік), В. Э. Бартлаў, Э. Р. Вішнеўская, А. А. Галякоў, Б. Н. Клюйко, В. П. Крапіўны, М. П. Сінельнік, Я. М. Фарбераў.

Фота А. Валевіча.

Наша вытворчае мастацтва і дызайн сваю дзейнасць павінны правяраць такім крытэрыем: што атрымліваецца — проста прыгожая рэч або рэч, якая забяспечвае гарманічныя чалавечыя адносіны? Аналіз формы, канструкцыі, утылітарнага прызначэння прадметаў і комплексаў прадметаў павінен быць падпарадкаваны перш за ўсё гэтай задачы.

К. М. Кантар [1].

У 3-ім нумары часопіса «Мастацтва Беларусі» артыкул «Знайсці свой твар» прысвячаўся пытанню, што такое фірмавы стыль. Было паказана, што з'ява фірмавага стылю неаднародная, што фірмавы стыль, які праектуецца, можа быць розным залежна ад спецыфікі сістэмы-фірмы. Гаварылася і пра рэальныя характарыстыкі фірмы як жыццёвай асновы фірмавага стылю, што праектуецца. Асноватворным этапам не толькі перадпраектных работ, але і самога праектавання мы (спецыялісты галіновай службы дызайну Мінжылкамгаса БССР у інстытуце «Белжылпраект») лічылі аналіз пэўнай, у нашым выпадку жыллёва-камунальнай, галіны. Паводле яго належала распрацаваць канцэпцыю фірмавага стылю Мінжылкамгаса БССР. Пра гэта і будзе артыкул, які прапануецца сёння чытачу.

ФІРМАВЫ СТЫЛЬ ЖЫЛЛЁВА-КАМУНАЛЬНАЙ ГАСПАДАРКІ БЕЛАРУСІ

Крытычнае асэнсаванне сусветнага вопыту праектавання фірмавага стылю (гл. артыкул у № 3) робіць неабходным улік якасных асаблівасцей сацыялістычнага спосабу гаспадарання. Таму, раней чым аналізаваць канкрэтную галіну народнай гаспадаркі рэспублікі, разгледзім, хоць бы коратка, **фірмавы стыль у кантэксце сацыялістычнай эканомікі.** Наўмыснае стварэнне фірмавага стылю выконвае дзве асноўныя задачы: аб'яднанне ўсіх праяў дзейнасці фірмы ў цэласны інфармацыйны масіў і проціпастаўленне яго іншым аналагічным масівам. (Нягледзячы на тое, што «фірма» ў нашай краіне не з'яўляецца ні тыповай, ні пашыранай формай прамысловай, гандлёвай ці яшчэ якой арганізацыі, ні паняццем для яе, дзеля зручнасці выкладу мы карыстаемся гэтым тэрмінам для абазначэння арганізацыі, прадпрыемства, любой гаспадарчай сістэмы і яе імя). Капіталістычную фірму да выпрацоўкі свайго фірмавага стылю штурхае перш за ўсё канкурэнцыя. Адсутнасць яе ў сацыялістычнай эканоміцы не здымае праблемы, а відазмяняе метады яе вырашэння. На наш погляд, застаюцца актуальнымі такія моманты: супастаўленне зрокава ўспрынятай культуры розных прадпрыемстваў; аб'яднанне ўсіх форм візуальнай інфармацыі пра дзейнасць пэўнай сістэмы ў выразны, функцыянальна і эстэтычна паўнацэнны зрокава ўспрыняты масіў. Больш таго, толькі сацыялістычны спосаб гаспадарання забяспечвае перадумовы для аб'яднання структурна размежаваных сістэм у

2

інфармацыйна-цэласныя, зыходзячы з інтарэсаў справы і адрасата (спажыўца прадукцыі, паслуг). Інтарэсы ж справы і адрасата дзейнасці савецкіх фірм патрабуюць не проціпастаўлення, а вылучэння тых ці іншых інфармацыйных масіваў, пераадолення безаблічнасці, візуальнага хаосу. Проціпастаўленне бытуе толькі пры экспарце, на міжнародным рынку. Але і на ўнутраным рынку ёсць такія віды дзейнасці, калі важна залучыць «свайго» адрасата або вылучыць сістэму з ліку падобных. Такі выпадак якраз і надарается ў рэспубліканскай жыллёва-камунальнай гаспадарцы, у прыватнасці з-за наяўнасці яе аб'ектаў у сістэме іншых ведамстваў, з-за істотнай яе долі ў інфраструктуры гарадоў.

У нашай краіне галіна народнай гаспадаркі, якой кіруе міністэрства,— адзіны вытворча-гаспадарчы комплекс, што ўключае аб'яднанні, прадпрыемствы, розныя інстытуты, арганізацыі, установы. Ён абавязаны найбольш поўна забяспечваць патрэбы ў галіновых відах дзейнасці, высокі ўзровень канчатковых вынікаў. Аднак, хоць гэты комплекс ажыццяўляе адзіную тэхнічную палітыку, ён зусім не абавязкова выступае перад адрасатам ва уніфікаваным выглядзе. Дызайнеру, які дбае перш-наперш пра інтарэсы адрасата-спажыўца, галіна можа падавацца ў трох прынцыповых формах: як адзіны фірмавы стыль; як сукупнасць фірмавых стыляў усіх структурных звёнаў; як сукупнасць высакаякасных праяў усіх галіновых аб'ектаў.

Такім чынам, ва ўмовах сацыялістычнай эканомі-

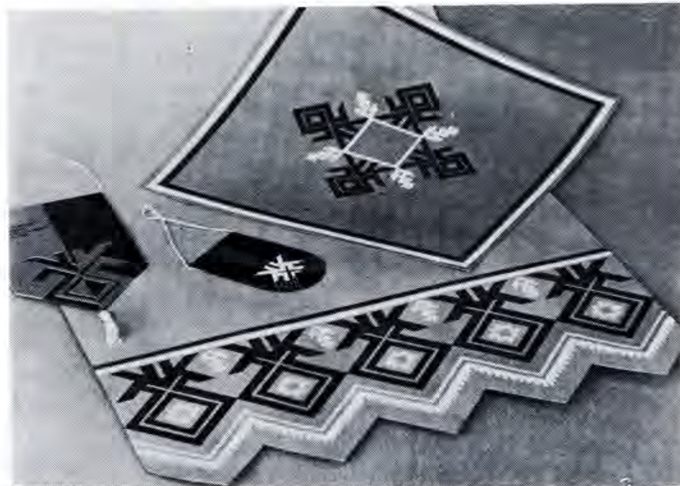
кі фірмавы стыль, які праектуецца,— гэта ізаляваны інфармацыйны масіў. Ён прадстаўляе вытворча-гаспадарчы комплекс, калі пад адным імем («фірмай») значацца: некалькі структурных звёнаў ці асобнае падраздзяленне (напрыклад, навукова-вытворчае аб'яднанне, спецыялізаванае прадпрыемства); некалькі самастойных комплексаў з агульным вынікам дзейнасці (напрыклад, аграпром), а таксама з агульным вынікам дзейнасці асобных падраздзяленняў самастойных сістэм (напрыклад, фірмавы стыль для прадуктаў дзіцячага харчавання, выпуск якіх забяспечваецца рознымі ведамствамі). Можна вызначыць такі асноўны прынцып выбару наймення для гэтых форм (а па сутнасці, выбару аб'ектаў для праектавання фірмавага стылю!). Калі дзейнасць найважнейшых падраздзяленняў сістэмы аднародная, скіравана да аднаго адрасата і вядучая арганізацыя бярэ на сваё імя адказнасць за вынікі работы ўсёй сістэмы, а таму яе мэтазгодна прадстаўляць пад адным імем і ў адным фірмавым комплексе. Пад уласнымі імёнамі і ў асобных інфармацыйных масівах варта прадстаўляць толькі вузкаспецыфічныя або індывідуалізаваныя паводле характару і адрасата формы дзейнасці. Усе гэтыя канцэптуальныя праблемы павінны вырашацца на передпраектнай стадыі і кожны раз у канкрэтнай сітуацыі канкрэтна. А зараз — прыклад таго, як вялася **распрацоўка канцэпцыі фірмавага стылю канкрэтнай галіны.**

Перад пачаткам работы над фірмавым стылем Мінжылкамгаса БССР неабходна было адказаць на шэраг пытанняў: дзеля чаго ствараецца фірмавы стыль у гэтай галіне? Якія фактары функцыянавання сістэмы і якія запатрабаванні адрасата-спажыўца могуць паўплываць на канцэпцыю галіновага фірмавага стылю? Будзе міністэрства ў цэлым мець адзіныя элементы ідэнтыфікацыі, пашыраныя на ўсе структурныя звёны, ці яго фірмавы стыль будзе сукупнасцю фірмавых стыляў усіх падпарадкаваных арганізацый і прадпрыемстваў (інакш кажучы, якія «межы фірмы»?)? Якое месца займае галіна ў грамадскім падзеле працы (каб адэкватна адлюстраваць яе вобраз у фірмавым стылі)? На падставе адказаў на гэтыя пытанні, суаднесеныя з сучаснай сусветнай практыкай праектавання фірмавага стылю, і склалася канцэпцыя галіновага фірмавага стылю, акрэсліліся аб'ектыўныя патрабаванні да яго. Мы знаёмім чытача толькі з тымі высновамі, што абумовілі пастаноўку стратэгічных праектных задач.

Пошукі фірмавага стылю Мінжылкамгаса як прафесійны абавязак дызайнераў метадалагічна залежаць ад палітыкі дзейнасці сістэмы. Адрасат жа гэтай дзейнасці, спажывец паслуг, работ, а то і прадукцыі,— большасць гарадскога насельніцтва рэспублікі. З увагі да інтарэсаў спажыўца і інтарэсаў развіцця сістэмы стварэнне фірмавага стылю заклікана спрыяць паскарэнню навукова-тэхнічнага прагрэсу, паляпшэнню якасці ўсіх паслуг і вырабаў, павышэнню прэстыжнасці працы работнікаў жыллёва-камунальнай гаспадаркі. Праграма выпрацоўкі фірмавага стылю і павінна адпавядаць гэтай канцэптуальнай мэце.

«У нашых умовах буйная галіна нярэдка фактычна манапалізуе задавальненне пэўнай патрэбнасці. Яе не турбуе фірмавы стыль прадукцыі, яна ні з кім не канкурыруе, і ёй не даводзіцца ад каго-небудзь знешне адрозніваццa, каб прывабіць спажыўца. Але фірмавы стыль сістэмы абслугоўвання спажыўца таварамі ці паслугамі гэтай галіны неабходны там, дзе ёсць элемент прынцыповай аднатыпнасці абслугоўвання (напрыклад, фірмавыя магазіны адной галіны, аптэкі, паштовыя аддзяленні, ашчадныя касы і г. д.)»[2]. Менавіта да такога разраду сістэм з поўным на тое правам можна залічыць і нашу галіну, якая ўсё больш імкнецца да ўпарадкавання і уніфікацыі арганізацыйнай структуры, да аднатыпнасці паслуг і работ у розных рэгіёнах. Самымі значнымі для праектавання фірмавага стылю з'явіліся наступныя характэрныя рысы Мінжылкамгаса БССР.

Ручнік і сурвэтка для гасцініц. Сувенірныя вымпелы. Дызайнер Л. А. Кізіл.



Перш за ўсё — двайное падпарадкаванне тэрытарыяльна-галіновых падраздзяленняў сістэмы. Яе складаюць як непасрэдна падначаленыя міністэрству прадпрыемствы, арганізацыі і ўстановы, так і органы кіравання жыллёва-камунальнай гаспадаркі аблвыканкомаў, гарвыканкомаў і райвыканкомаў з прадпрыемствамі і г. д., што падначалены гэтым органам. Больш таго, выканкомы — уладальнікі асноўных фондаў жыллёва-камунальнай гаспадаркі — нясуць адказнасць за яе вытворча-гаспадарчую дзейнасць і ажыццяўляюць аператыўнае кіраўніцтва.

Дык ці слушна падаваць у элементах фірмавага стылю прыналежнасць названых органаў толькі міністэрству? Правільны выхад бачыцца ў адлюстраванні двайнога падпарадкавання. Рэкамендуецца таму ў асноўных графічных элементах пазбягаць лексічных адзінак, якія абазначаюць паняцце «міністэрства» (Мінжылкамгас, МЖКГ). Дакладней будзе абмежавацца лагатыпам — найменнем галіны («Жылкамгас», «Камгас», ЖКГ). Фірмаваму знаку пасуе тактоўна ўпісвацца ў аб'екты мясцовых органаў жыллёва-камунальнай гаспадаркі (аўтатранспарт, выстаўкі, рэкламу, інфармацыю і іншыя — там, дзе поўнае прадстаўніцтва юрыдычнай асобы не абавязковае), не навязваць прама звестку аб прыналежнасці органаў міністэрству ці выканкому. Важна толькі ідэнтыфікаваць аб'екты галіны з жыллёва-камунальнай гаспадаркай. Тады лагічна карыстацца фірмавым знакам не выяўленчым, а шрыфтавым. Напрыклад, стылізаваным напісаннем абрэвіятуры «ЖКГ» поруч з лагатыпам «Жылкамгас» ці, карацей,— «Камгас».

Фірмавыя блакноты, канверты, вымпелы. Дызайнер Л. А. Кізіл. Фота Л. Зыля.

Далей — камбінаваны характар галіны, яе дыверсіфікацыя (расшырэнне поля дзейнасці), якая ўсё большае. Прытым «у класіфікацыі галін народнай гаспадаркі краіны адсутнічае жыллёва-камунальная гаспадарка як збіральная галіна»[3]. У друку не раз пісалася пра вызначэнне месца галіны ў грамадскім падзеле працы, выразнае адлюстраванне яе ў агульнасаюзным класіфікатары галін, размежаванні на галіны, якія належаць да матэрыяльнай сферы і сферы абслугоўвання. Гэтак сама ставіць пытанне і Акадэмія камунальнай гаспадаркі. Неабходна кіравацца рэальным становішчам спраў, а не класіфікатарам: на практыцы Мінжылкамгас выпускае прадукцыю, наладжвае розныя работы, паслугі і таму з'яўляецца камбінаванай (збіральнай) галіною.

Для праектантаў фірмавага стылю гэты факт азначае, прынамсі, што ў вобразным вырашэнні знака ці іншай галіновай сімволікі не могуць фігураваць выявы канкрэтных аб'ектаў, бо ніводзін з іх не перадасць адэкватна ўсёй шырыні і разнастайнасці дзейнасці галіны. Гэта яшчэ адзін аргумент на карысць слоўна-шрыфтавога вырашэння графічных элементаў фірмавага стылю. Што ж датычыць гамы фірмавых колераў, то і яе выбар шмат у чым залежыць ад характару галіны. Зразумела, яна не можа ў поўнай меры дыктавацца аб'ектыўнымі фактарамі. Тут маюць значэнне магчымасці паліграфіі і іншых тэхналогій, уплыў сучасных тэндэнцый у дызайне, культура і густ праектантаў і суб'ектыўныя схільнасці заказчыка. (Зрэшты, гэтыя фактары важкія і пры распрацоўцы ўсіх элементаў фірмавага стылю, калі вычарпаны рацыянальныя аргументы). Як мы мяркуем, фірмавым колерам нашай галіны вельмі дарэчы асацыіравацца з чысцінёй, утульнасцю, упарадкаванасцю, з клопатамі пра ахову асяроддзя.

Шматгаліновы характар Мінжылкамгаса і спробы ў эскізных пошуках трактаваць фірмавы стыль як знакавую інтэрпрэтацыю кожнага галіновага падзелу паставілі пытанне: якія структурныя звёны сістэмы могуць быць носьбітамі фірмавага стылю? Гэта тая ж праблема «межаў фірмы». Было прынята, што галіновыя пададдзелы — не носьбіты «свайго» фірмавага стылю: многія з іх не аформлены структурна ў асобнае падраздзяленне і юрыдычна непаўнамоцныя. А савецкае права звязвае наяўнасць таварнага знака, знака абслугоўвання менавіта з паняццем юрыдычнай асобы. Цяпер арганізацыі і прадпрыемствы жылкамгаса функцыянуюць ва ўсіх гарадах і гарадскіх пасёлках рэспублікі і служаць жыццезабеспячэнню самых разнастайных патрэб іх жыхароў. Сістэма гэтая навідавоку ва ўсіх і таму, што шмат якія яе падраздзяленні прадстаўлены выканкомамі мясцовых Саветаў. Яе арганізацыі, прадпрыемствы фактычна адыгрываюць ролю не толькі ведамаснага, але і своеасаблівага палітычнага прадстаўніцтва. Вось чаму Мінжылкамгасу ў цэлым неабходна і знешняя рэпрэзентатыўнасць — высокі ўзровень афармлення элементаў, дзякуючы якім галіна выступае перад насельніцтвам як адзіная, ідэнтыфікаваная, высокаарганізаваная сістэма.

Тады да праблемы «межаў фірмы» будзе такі падыход: адзіная (у рэгіянальным сэнсе) па задачах, роду і выніках дзейнасці сістэма павінна выглядаць перад адрасатам у прынцыпова адзіным абліччы па ўсёй рэспубліцы. А гэта выявіць сапраўдныя маштабы, падкрэсліць значнасць сістэмы ў народнай гаспадарцы, узвысіць яе грамадскі прэстыж. З той прычыны, што галіна ўзяла курс на перабудову арганізацыйнай структуры кіравання на аснове стварэння вытворчых, навукова-вытворчых і іншых аб'яднанняў, якія робяцца асноўным вытворча-гаспадарчым звяном, яны і мусяць стаць носьбітамі і транслятарамі агульнагаліновага фірмавага стылю. Пры стварэнні рэспубліканскай структуры кіравання галіновымі пададдзеламі і іх аб'яднанняў натуральна будзе знойдзены іхні фірмавы стыль — на базе агульнагаліновага і не насуперак палажэнню пра таварныя знакі і знакі абслугоўвання. Такім чынам, распрацоўка фірмавага стылю Мінжылкамгаса грунтуецца ў рэшце рэшт на генеральнай схеме кіраўніцтва галіною.

Вобраз сістэмы ва ўспрыманні складаецца пераважна з дзвюх граней. Першая—і найважнейшая— паказчык таго, як сістэма выконвае свае абавязкі. Другая — гэта і ёсць візуальнае аблічча яе аб'ектаў, усіх праяў дзейнасці. Аб'екты нашай галіны шырока бытуюць у гарадскім асяроддзі (добраўпарадкаванне, вонкавы выгляд будынкаў, пасажыр-

скі транспарт і яго прыпынкі, транспарт для ўборкі тэрыторый і інш.). Спажыўца цікавіць не столькі іх фірмавая прыналежнасць (гэта ўжо клопат самадысцыпліны сістэмы), колькі эстэтычная вартасць, бо яна — неад'емны кампанент якасці паслуг, работ, прадукцыі. Пра нізкі эстэтычны ўзровень вырабаў як слабае месца нашай эканомікі гаварылася на красавіцкім (1985 г.) Пленуме ЦК КПСС, XXX з'ездзе Кампартыі Беларусі. Вядома, што выказаныя заўвагі і патрабаванні датычаць таксама культуры паслуг, што прапануюцца жыллёва-камунальнай гаспадаркай.

І калі дызайнеры палічаць за галоўнае фармальную гарманізацыю аб'ектаў, пошукі «фірмавых» прыкметаў формы, то вырашэнне прынцыповых пытанняў будзе ахвяравана чыста «мастакоўскай» задачы. Аб'екты нашай сістэмы такія шматлікія і разнастайныя, што па самой сваёй сутнасці не могуць быць згарманізаваныя ў комплексе без рызыкі збіцца на прыхарошванне, эстэцкія празмернасці і снабізм. Як не згадаць тут прагнозы дваццацігадовай даўнасці: «Стыль... будзе існаваць толькі ў тым сэнсе, што складзецца арганічнае адзінства ўсяго рэчыўнага асяроддзя, але пры гэтым формы кожнай асобнай рэчы стылістычна могуць і не супадаць з формамі іншых рэчаў... форма ўпершыню будзе строга адпавядаць функцыі, і, калі функцыя рэчы зменіцца, адпаведна зменіцца і форма... без усялякай аглядкі на формы іншых рэчаў. І калі пры гэтым усё ж будзе дасягнута адзінства паміж рознымі элементамі рэчыўнага асяроддзя, то гэта тлумачыцца не прывядзеннем іх да аднолькавага стылю, а тым адзінствам жыцця, ва ўмовах якога ўзнікае і развіваецца вытворчае (прамысловае) мастацтва»[4]. Вось тады, на шляху да «адзінства жыцця», няхай дызайнер і паклапоціцца, каб пра фірмавую прыналежнасць сведчыў высокі эстэтычны ўзровень аб'ектаў галіны, а не фармальныя прыкметы стылю.

Праграма работ па фірмаваму стылю галіны прадугледжвае магчымасць дызайнерскага ўплыву на праектаванне прадукцыі, афармлення рэкламы, выставак, экіпіроўкі персаналу, на эстэтычную арганізацыю вытворчага асяроддзя і да т. п. Усё гэта шырокае кола праблем робіць бессэнсоўным сучасны працэс праектавання без выкарыстання метадаў мастацкага канструявання. Аднак на цяперашнім этапе галіна не можа рэальна разлічваць залучыць дастатковую колькасць дызайнераў. А таму мэтазгодна распрацаваць «Метадычнае кіраўніцтва па праектаванню і выкарыстанню асноўных элементаў фірмавага стылю Мінжылкамгаса БССР», якое мела б статус галіновага кіраўнічага дакумента.

Але ж такое «Кіраўніцтва...» можа больш-менш дэталёва каардынаваць праектаванне толькі «традыцыйных» аб'ектаў галіны, якія на працягу многіх гадоў застаюцца нязменнымі без урону для справы. Поруч з тым «Кіраўніцтва...» павінна рэгламентаваць і малалікія, але доўгачасовыя элементы фірмавага стылю, устойлівыя да павеваў моды,— нейкія канстанты, якія б ідэнтыфікавалі, атрыбутавалі сістэму. Тэхнічны ж прагрэс галіны немагчымы без стварэння прынцыпова новых аб'ектаў, у праектаванні якіх выкарыстоўваюцца апошнія дасягненні і прыёмы. Для такіх перспектыўных аб'ектаў жорсткія рамкі ўсялякай рэгламентацыі і фармалізацыі могуць стаць тормазам. Выхад з гэтай сітуацыі бачыцца вось які.

У аснове фірмавага стылю галіны канцэптуальна неабходна пастаяннае, планамернае, каардынаванае кіраванне дызайнам як састаўной часткай навукова-тэхнічнага прагрэсу ў сваёй галіне, гранню яе тэхнічнай палітыкі. Фірмаваму стылю трэба імкнуцца не да фармальнага стылявога адзінства галіновых аб'ектаў, а да належнага эстэтычнага ўзроўню. Стабільным элементам, які прыдасць аб'ектам галіны пазнавальнасць, зафіксуе прыналежнасць да яе, павінна стаць канстантная сістэма ідэнтыфікацыі: знак-абрэвіятура «ЖКГ», лагатып «Жылкамгас» («Камгас»), фірмавая колеравая гама — тое, што з'яўляецца графічнай асновай фірмавага стылю.

Усе задачы фірмавага стылю, зразумела, немагчыма ажыццявіць ва ўзорным парадку. Гэта няспынная, сістэматычная работа, што раскрываецца ў працэсе бягучага праектавання. Аднаразава можа быць распрацавана толькі сістэма ідэнтыфікацыі.

На заканчэнне, каб канкрэтызаваць ролю дызайнераў у фарміраванні фірмавага стылю, вылучым такія віды іх работ:

удзел у распрацоўцы канцэпцыі і агульнай праграмы фірмавага стылю;

вызначэнне прафесійных праектных задач і прынцыповых метадаў іх вырашэння;

распрацоўка праграмных, праектных і метадычных матэрыялаў па мастацка-канструктарскаму профілю;

падрыхтоўка прапаноў па каардынацыі вырашэнняў, якія не ўваходзяць у гэтую праектную сферу, але ўплываюць на яе;

удзел у дзейнасці праектных службаў, якія рэалізуюць дызайнерскія праекты непасрэдна ў сферы стварэння фірмавага стылю;

штодзённая распрацоўка праектных вырашэнняў на аснове праграмы, праекта фірмавага стылю.

---

[1] Кантор К. М. Красота і польза. М., 1967. С. 181.
[2] Любимова Г. Н. Фирменный стиль в аспекте проблем стилеобразования // Техническая эстетика. 1982. № 8. С. 8.
[3] Безлюдов А. И. Централизованное планирование и управление жилищно-коммунальным хозяйством. М., 1983. С. 13.
[4] Кантор К. М. Красота и польза. М., 1967. С. 191.

ЛЮДМІЛА ГРАМЫКА

КЛАСІЧНАЯ СПАДЧЫНА: ПРАЦЯГ І АДНАЎЛЕННЕ

Дыскусіі вакол інтэрпрэтацыі класікі, якія доўжыліся амаль пятнаццаць гадоў, урэшце скончыліся. Усе нібыта пагадзіліся, што драматургічная спадчына — школа майстэрства, невычэрпная крыніца духоўнасці, а зварот да яе — паказчык эстэтычнага ўзроўню, патэнцыяльных магчымасцей творцаў. Нараканні на тое, што «класіку ставяць мала», ставяць «не так», гучаць цяпер настолькі звыкла, што, мабыць, і ўвагі не вартыя. Бо хто апроч самога творчага калектыву ведае, ці гатовы ён да пастаноўкі класічнага твора, ці ёсць у трупе акцёры на ролі Чацкага, Паўлінкі, Саціна?

У творчым засваенні класічнай спадчыны беларускія тэатры ідуць сваім шляхам, але не толькі поспех і натхнёныя ўзлёты спадарожнічаюць ім. Гэта натуральна: насуперак памкненням надараецца і горыч няўдач. Ды толькі карысны, думаецца, усялякі вопыт...

Звернемся да творчай практыкі Беларускага дзяржаўнага акадэмічнага тэатра імя Янкі Купалы і прасочым, як у мінулае дваццацігоддзе на фоне агульных тэатральных тэндэнцый складаліся стасункі класічнай драматургіі і першай беларускай сцэны.

1.

Прыгадаем, што актыўнае засваенне рускай класічнай спадчыны беларускімі тэатрамі пачалося ў 1936 годзе[1]. У той час БДТ-1 дасягнуў прафесійнай сталасці, творчасць старэйшага пакалення акцёраў набывала вялікую мастацкую сілу. Шлях рускай класікі на купалаўскую сцэну адкрыў спектакль «Ваўкі і авечкі» А. М. Астроўскага ў пастаноўцы Л. Рахленкі. Першы поспех у засваенні класічнай драматургіі неўзабаве быў замацаваны: пастаноўка ў 1937 годзе «Апошніх» М. Горкага атрымала агульнасаюзнае прызнанне. Моцны выканаўчы ансамбль паглыбіў і ўзбагаціў выразнасць гэтага спектакля. Праца над ім спрыяла мастакоўскаму росквіту акцёраў.

Поспех першых пастановак класікі быў вызначаны акцёрамі: «...старэйшае пакаленне майстроў беларускай сцэны дасягнула вяршынь творчасці ў многім дзякуючы глыбокай рабоце над класічным рэпертуарам,— піша доктар мастацтвазнаўства У. Няфёд.— Каламійцаў і Юсаў У. Уладамірскага, Освальд і Гамлет П. Малчанава, Верачка і Джульета І. Ждановіч, Гарпагон і Чугунаў Г. Глебава і многія іншыя сцэнічныя работы ўзнялі беларускі тэатр на вялікую вышыню.»[2]

Дзесяцігоддзямі адшліфоўваліся акцёрскія набыткі купалаўцаў у класічным рэпертуары. Дастаткова прыгадаць «Даходнае месца», «Таленты і паклоннікаў», «Без віны вінаватых» А. М. Астроўскага, «Паўлінку» Янкі Купалы, а таксама пастаноўкі твораў сусветнай драматургіі — «Скупога» Ж.-Б. Мальера, «Рамэо і Джульету» В. Шэкспіра...

Змены ў сцэнічным мастацтве на пачатку 60-ых гадоў прыкметна адбіліся на ўвасабленні класікі ў купалаўскім тэатры.

У гэты перыяд ва ўсім савецкім тэатры ішлі актыўныя пошукі новай сцэнічнай выразнасці. Тэатры адмаўляліся ад бытавой стылістыкі спектакляў. Усталёўваецца ўмоўнае тэатральнае відовішча, са сцэны знікае заслона, дэмакратызуецца спосаб акцёрскага існавання — у моду ўваходзіць жыццёвая верагоднасць. Аснову рэпертуару складалі п'есы сучаснай тэматыкі, пераважна — невысокага мастацкага ўзроўню. Класіку на сцэнах краіны ў той час ставілі рэдка. Спектаклям гэтым была ўласцівая хрэстаматыйнасць, нават архаічнасць трактовак, глядацкай цікавасці яны не выклікалі. «Краіна ўсеагульнай пісьменнасці, дзе кожны чацвёрты вучыцца, не можа прыняць папроку ў нелюбові да класікі... Галоўная, асноўная прычына знікнення класікі са сцэны тэатра — у самім тэатры. І, як ні парадаксальна гэта гучыць, але тэатр мусіць зазнаць правал, таму што ставіць класікаў як класікаў»,— абураўся вядомы савецкі рэжысёр Г. Таўстаногаў[3].

Абнаўленне тэатральных форм закранула і купалаўскі тэатр, але хуткая змена рэжысёраў замінала выяўленню сучаснага аблічча гэтага калектыву. Час вымагаў прынцыповых зрухаў у творчым метадзе, ды новы стыль тут часцей за ўсё заставаўся тэндэнцыйным, эпігонскім. Тэатр існаваў без дакладна арганізаванай вобразнай структуры. Сцэнічным творам не ставала стрыманасці, строгасці ў адборы сродкаў выразнасці, стылістыка іх была стракатая, эклектычная. «...Спектаклі мінулага сезона настолькі розныя па мастацкай манеры, што часам здаюцца несумяшчальнымі ў адным творчым калектыве,— пісаў у той час У. Няфёд.— Тут прынцыпы гераічнай умоўнасці, нават плакатнасці часта суседнічаюць з залішне бытавымі, натуралістычнымі прыёмамі і дэталямі. Прычым гэтае суседства сустракаецца не толькі ў спектаклях розных рэжысёраў, але і ў адным і тым жа спектаклі таго ці іншага рэжысёра. Па рэпертуары 1959—1960 гг. нельга меркаваць пра мастацкія прынцыпы, пра творчае аблічча тэатра»[4]. Адбывалася змена акцёрскіх пакаленняў. Ветэраны-купалаўцы пакідалі сцэну, а роўных ім акцёраў сярэдняга пакалення, на якіх можна было будаваць рэпертуар, тэатру не ставала. Асноўныя традыцыі купалаўскага тэатра нівеліраваліся. Востра паўстала пытанне: як зберагчы адметнае творчае аблічча сцэнічнага калектыву?

Падтрымку традыцыям купалаўцы знайшлі ў класіцы. Драматургічная спадчына дапамагла тэатру прабіцца скрозь шэраг пасрэдных, другасных спектакляў, дазволіла загаварыць з колішняй мастакоўскай сілай.

Пастаноўка на купалаўскай сцэне класічных твораў зрабілася яркай тэатральнай падзеяй у час, калі большасць сцэнічных калектываў адмаўлялася працаваць над драматургічнай спадчынай. Зварот да класікі не толькі наталіў творчы голад, але і з'явіўся духоўным апірышчам для майстроў беларускай сцэны. «Новы ўздым акцёрскага мастацтва Беларусі,— зазначае доктар мастацтвазнаўства А. Сабалеўскі,— быў звязаны менавіта з прадстаўнікамі старэйшага пакалення. Найбольш значныя ў гэты перыяд дасягненні мы маем у спектаклях, пастаўленых па класічнай драматургіі»[5].

Вялікую цікавасць гледачоў выклікаў спектакль «Жывы труп» Л. Талстога, пастаўлены ў 1961 годзе рэжысёрам І. Паповым. Павышаная ўвага да чалавечай асобы, уласцівая тэатру пачатку 60-ых, імкненне знайсці адказы на спрадвечныя пытанні сканцэнтраваліся ў гэтым сцэнічным творы купалаўцаў.

Рэжысёр супрацьпаставіў галоўнага героя астатнім персанажам п'есы Л. Талстога. «Хоць Федзя і часта сустракаецца з людзьмі, але ён страшэнна адзінокі»[6],— падкрэслівае А. Сабалеўскі. У спектаклі купалаўцаў свет быў падзелены на палярныя палавіны, але дзею рухала не сутыкненне двух непрымірымых бакоў, а тая сувязь, што заставалася ў Федзі з людзьмі. Федзя адыходзіў — і парушалася раўнавага жыцця.

Сацыяльныя і маральныя выгоды даюць чалавеку магчымасць быць сытым і калечаць душу — вось прычына пакутаў

героя. Але несправядлівасць імкнецца быць схаванай ад старонняга вока. Некранутай. Таму Федзева права на жыццё аспрэчвалася ўсімі персанажамі спектакля. Гэты свет — жорсткі і няўмольны — літасцівы толькі да тых, хто хлусіць... Каб вытлумачыць трагедыю Федзі Пратасава, тэатр звяртаўся да самых складаных маральных праблем, што і абумовіла глыбіню роздуму пра лёс чалавека.

Поспех спектакля шмат у чым вызначыў добры, зладжаны акцёрскі ансамбль. Яго мастацкай вяршыняй зрабіўся вобраз Федзі ў выкананні Б. Платонава. «Герой Платонава працягвае сваю руку сучаснікам,— чытаем у А. Сабалеўскага,— звяртаючыся непасрэдна да нашага сумлення: жывіце чыста, будзьце добрымі, высакароднымі. Таму спектакль пра Федзю Пратасава хвалюе нас не толькі сваёй трагедыйнасцю. Ён прыносіць і маральнае ачышчэнне»[7].

Ролю Федзі Пратасава ў розныя часы выконвалі выдатныя рускія акцёры «гераічнага» амплуа — І. Масквін, І. Бярсенеў, М. Раманаў, М. Сіманаў. Б. Платонаў парушыў звыклую сцэнічную традыцыю, ягоны Пратасаў — не «герой», «ніякі не арыстакрат, і, бадай што, ніколі ім не быў. Проста нарадзіўся і жыў на чужой вуліцы»[8]. Такое пераасэнсаванне вобраза здымала з яго пэўны налёт «гамлетызму» і прыводзіла да нечаканага акцёрскага адкрыцця: не прадвызначанасць трагічнага лёсу кіравала Федзем — Платонавым, ён жыў, як падказвалі сэрца і сумленне, чым і набліжаўся да менавіта талстоўскага героя.

Нетрадыцыйнае асэнсаванне класічных роляў як найбольш дзейсны спосаб актывізацыі і абнаўлення драматургічнай спадчыны пазней зрабілася ўплывовай тэндэнцыяй. Тэатры рашуча аддзялялі «жывых» герояў ад хрэстаматыйных, збранзавелых. Класічная драма набывала свежае дыханне. У лепшых сцэнічных творах лёс звычайнага чалавека абуджаў у гледачоў роздум пра лёс усяго чалавецтва.

Эстэтычны вопыт, назапашаны тэатрам у рабоце над «Жывым трупам», сягнуў за межы свайго часу, пазначанага ў гісторыі нацыянальнага сцэнічнага мастацтва як перыяд пераходны, перыяд «змены рэжысёрскіх форм». Спектакль увабраў духоўныя каштоўнасці драмы Л. Талстога і данёс іх да гледачоў, не парушаючы сучаснай тэатральнай эстэтыкі. Сцэнічны калектыў унікнуў дыдактыкі, дэкларацыйнасці, хрэстаматыйнасці ў вытлумачэнні адной з найбольш рэпертуарных талстоўскіх п'ес. Спектакль узняў тэатр на сапраўдную мастацкую вышыню, якая і вызначыла меру глядацкай цікавасці і глядацкага даверу да сцэнічнага калектыву. Больш таго, купалаўцы, і найперш Б. Платонаў, шмат у чым апярэдзілі складаныя і цікавыя працэсы ўзаемадачынення сцэны і класікі, што сцвердзіліся ў другой палове 60-ых — 70-ыя гады.

Вопыт пастаноўкі «Жывога трупа» быў надзвычай плённы і з пункту гледжання пераадолення крызіснай сітуацыі, якая існавала ў той час у калектыве. «...Смелы прарыў тэатра да вялікай літаратуры і іх мастацкае яднанне ў рэшце рэшт замацоўвае і аднаўляе спецыфіку тэатра як мастацтва»[9],— піша Н. Крымава. Гэтую выснову пацвердзілі і купалаўцы сваёй працай над драмай Л. Талстога. На жаль, сцэнічнае жыццё спектаклю было наканавана нядоўгае — прайшоў ён толькі двойчы... Тым не менш сіла і жыццяздольнасць акцёрскай традыцыі купалаўскай сцэны зноў былі сцверджаны вельмі пераканаўча. І ў наступныя гады творчыя поспехі калектыву прыносілі тыя спектаклі, дзе пастановачныя навацыі не засланялі гледачам акцёраў.

У 1962 годзе ў рэпертуары тэатра з'явіўся яшчэ адзін твор, у якім ветэраны-купалаўцы паказаліся з нязгасным бляскам. На гэты раз — у спектаклі па п'есе А. М. Астроўскага «На ўсякага мудраца даволі прастаты» (рэжысёр Б. Эрын). Не ўсё ў ім было раўназначнае: старэйшае пакаленне акцёраў не ва ўсім падпарадкоўвалася строгай, дакладна вызначанай рэжысёрскай волі, а моладзі часам не ставала ўмення выканаць задачу пастаноўшчыка. Утварыліся нават своеасаблівыя «нажніцы» паміж пакаленнямі — выявіўся істотны разрыў у прафесійным майстэрстве. Ды вобразы, створаныя Г. Глебавым (Мамаеў) і Л. Рахленкам (Круціцкі), узнялі мастацкі ўзровень усяго спектакля, папоўнілі галерэю выдатных сцэнічных партрэтаў герояў Астроўскага, пераканаўча ўвасобленых лепшымі майстрамі нашага тэатра.

Аднак новыя тэатральныя павевы на першы план вылучалі ўжо асобу пастаноўшчыка. Калізія «рэжысёр — выканаўцы» была ў той час досыць вострая. Чарговае «лідэраў на гадзіну» ў перыяд, калі замацоўваўся так званы рэжысёрскі тэатр, кепска адбівалася на акцёрах. Купалаўская сцэна часам ператваралася ў плацдарм для пастановачных эксперыментаў. Далёка не кожны рэжысёр улічваў традыцыі, што на працягу многіх гадоў фарміравалі непаўторнае аблічча першага беларускага тэатра.

2.

У сярэдзіне 60-ых гадоў «змена рэжысёрскіх форм» адбывалася ва ўсім савецкім тэатры. Сцвердзілася ўмоўна-метафарычнае вырашэнне тэатральнай дзеі. Сцэнічныя калектывы былі захоплены вынаходствам новых спосабаў уздзеяння на гледачоў. Панавала жаданне ўсё ахапіць і ўсё перайначыць. Пашыралася інфармацыя, якую гледачы атрымлівалі ад спектакляў, паглыбіўся змест пастановак. Асаблівае значэнне надавалася выяўленчым сродкам — складаны комплекс сцэнічных прыстасаванняў «заіграў» нароўні з акцёрамі.

Паўсюдная актывізацыя рэжысуры супала з перыядам своеасаблівага адраджэння класікі на сучаснай сцэне. Яе вяртанне на падмосткі адбывалася бурліва, суправаджалася спрэчкамі. Пашырыўся дыяпазон тлумачэнняў «старой драмы», павялічылася колькасць сцэнічных версій. Пастаноўшчыкі шукалі новых сродкаў для ўвасаблення драматургічнай спадчыны. Амаль што зніклі спектаклі, якія грунтаваліся на звыклых хрэстаматыйных ідэях...

Майстрамі сцэнічнага мастацтва ў той час ажыццёўлены пастаноўкі, якія загучалі настолькі пранікнёна, выявілі ў класічных драмах такі высокі і свежы сэнс, адкрылі столькі новых фарбаў, што многія рэжысёры былі ашаломлены безліччу і ўяўнай даступнасцю знойдзеных магчымасцей. Поспех спадарожнічаў спектаклям, створаным у межах разнастайных тэатральных кірункаў. Нагадаем «На дне» М. Горкага ў тэатры «Современник» (рэжысёр Г. Воўчак), горкаўскіх жа «Мяшчан» у ленінградскім БДТ (рэжысёр Г. Таўстаногаў), «Жаніцьбу» М. В. Гогаля ў тэатры на Малой Броннай (рэжысёр А. Эфрас), «Іванава» А. П. Чэхава ў МХАТе (рэжысёр А. Яфрэмаў)...

Тым не менш імкненне пастаноўшчыкаў нанова адкрыць класіку прыводзіла да розных вынікаў. Спектаклі, здаралася, ураджвалі гледачоў, але нярэдка рэжысёрская канцэпцыя адкрыта канфліктавала з аўтарскай думкай, з духоўным светам «старой драмы». Цяга да відовішчнасці, жаданне знайсці кідкі вачавідны вобраз шырока вядомай п'есы абарочваліся пастановачнымі выдаткамі. Пытанне пра межы рэжысёрскага волевыяўлення паўстала ў той час надзвычай востра.

Нашы творчыя калектывы не засталіся ўбаку ад працэсаў, якія ахапілі ўвесь савецкі тэатр. У сярэдзіне 60-ых — на пачатку 70-ых гадоў на беларускай сцэне з'явіўся шэраг спектакляў, якія вабілі яркімі рэжысёрскімі вырашэннямі, свежым разуменнем драматургічнай спадчыны. Класіка адкрывалася гледачам абноўленая і нечаканая... Але ж многім спектаклям было ўласцівае адвольнае абыходжанне з аўтарскім тэкстам, празмернае захапленне пастановачнымі эфектамі, злоўжыванне сцэнічнымі сімваламі, метафарамі. Ілюстрацыйнасць, дэклараванне пэўнай ідэі, пераакцэнтоўка зместу п'есы прыводзілі да сэнсавага разрыву паміж сцэнічным творам і літаратурнай першакрыніцай.

У 1968 годзе купалаўцы звярнуліся да п'есы «На дне». Вырашэнне драматургічных канфліктаў у спектаклі найперш вызначалася маральнай ацэнкай падзей твора рэжысёрам Б. Эрыным. Яго стаўленне да горкаўскіх персанажаў было досыць катэгарычнае: нядольнасць да дзеяння, да супраціўлення вартыя асуджэння ці нават пакарання.

Такая трактоўка п'есы выпадала з кантэксту свайго часу, пярэчыла новай сувязі з драматургіяй М. Горкага, адкрытай тэатрам. Яшчэ ў 1956 годзе вядомы савецкі рэжысёр Л. Віўен (Ленінградскі акадэмічны тэатр імя А. С. Пушкіна) прапанаваў уласную канцэпцыю «На дне», успрынятую як «вялікае сацыяльнае абагульненне: ёсць свет, які забівае чалавечае ў чалавеку, але чалавек не скараецца і чалавечае забіць нельга»[10]. Гуманістычны змест горкаўскай драматургіі раскрываўся і ў лепшых спектаклях савецкага тэатра канца 60-ых гадоў. Імкненне пастаноўшчыкаў вынесці сацыяльны прысуд тым, хто нядольны змагацца, адыходзіла на другі план. Спектаклі напаўняліся спагадай і любоўю да «маленькага чалавека». Тэатр падкрэсліваў ачышчальны, дабратворны ўплыў класікі на сучасніка — гэта зрабілася адной з вядучых тэндэнцый у інтэрпрэтацыі «старой драмы».

Згодна рэжысёрскай канцэпцыі, прапанаванай Б. Эрыным для спектакля купалаўцаў, «дно» — апошні прытулак «былых людзей», дзе яны ўсё яшчэ чапляюцца за жыццё, дакладней, за фізічнае існаванне. Пастаноўшчык не дазваляў гледачу зразумець і апраўдаць горкаўскіх персанажаў, нават у пэўным сэнсе пагарджаў іх чалавечай сутнасцю. Таму, мабыць, і Лука не быў галоўнай фігурай сцэнічнага твора. «Кожны па-свойму ўспрыняў і адлюстраваў у дзеянні абстрагаваную ідэю Лукі — чалавек нараджаецца для лепшага,— адзначаў Б. Эрын.— Але амаль для кожнага гэта — крызіс! Ідэя аказалася зброяй. Непрыгоднай. Але яна трапна страляе ў сэрцы людзей з гэтага «дна». Можа, і сам Лука пра гэта не ведаў. І вось — убачыў, зразумеў. Спалохаўся. Жахнуўся. І ўцёк! Сам не ведаў, што заварыў. І вывад — у жыцці, відаць, патрэбна не такая, а іншая ідэя, якая падказвае людзям выйсце, шлях, мэту»[11].

Маралізатарская ідэя рэжысёра зрабіла гэты спектакль залішне рацыянальным, хоць асобныя акцёры шчыра і тэмпераментна выконвалі свае ролі, намагаліся зразумець складаны ўнутраны свет горкаўскіх герояў, раскрыць іх неадольную прагу жыцця. Бубнаў — Л. Рахленка, Барон — В. Тарасаў, Насця — Г. Талкачова, Акцёр — Г. Гарбук... Цалкам пераадолець сухі схематызм трактоўкі ім не ўдалося. Трагічныя для жыхароў начлежкі падзеі разглядаліся ў спектаклі як натуральны і непазбежны вынік бессэнсоўнага існавання «былых людзей», як адплата за нядольнасць да мэтанакіраваных учынкаў.

«На дне» ў купалаўскім тэатры атрымала станоўчую ацэнку крытыкі — за стройную і дакладную арганізацыю сцэнічнай прасторы, стылявую пэўнасць, высокую пастановачную культуру. Аднак дыдактычнасць рэжысёрскай думкі не зацікавіла гледача. Адцягненыя высновы, зробленыя Б. Эрыным без глыбокага аналізу жыццёвай сітуацыі, у якой дзейнічаюць персанажы п'есы, не адпавядалі агульнай тэндэнцыі сучаснага тэатра гістарычна і па-філасофску асэнсоўваць свет і чалавека ў ім. Менавіта ў 60—70-ыя гады ў лёсе горкаўскіх «апошніх» была распазнана трагедыя людзей «на скрыжаванні часу»...

У 1969 годзе купалаўцы зноў звярнуліся да творчасці А. Астроўскага. Добра вядома, як п'есы выдатнага рускага драматурга паўплывалі на фарміраванне беларускай акцёрскай школы. Камедыя «Апошняя ахвяра» таксама дазваляла правесці глыбокае даследаванне чалавечай душы, складаны аналіз сувязей асобы і грамадства, чалавека і свету. Але на гэты раз тэатр пайшоў іншым шляхам. Працуючы над «Апошняй ахвярай» рэжысёр Ц. Кандрашоў нечакана наблізіў вядомую камедыю Астроўскага да сентыментальнай драмы. Пастаноўшчык падпарадкаваўся жаданню мадэрнізаваць п'есу.

Спектакль «Апошняя ахвяра» на купалаўскай сцэне — прыклад актыўнага «асучаснівання» класічнага твора, рэарганізацыі яго формы і зместу ў стылі «рэжысёрскага» тэатра.

Лёс Юліі Тугінай быў прадвызначаны яшчэ ў пралогу — цыганскі раманс «А цябе... прададуць, прададуць», які выконвала самотная жанчына ў чорным убранні, зрабіўся сэнсавым рэфрэнам спектакля. У цэнтры яго — любоўная драма чароўнай, цнатлівай і зняважанай істоты. Каханне і рэўнасць, купля і продаж панавалі на сцэне.

Рэжысёр перайначыў твор Астроўскага, адвольна абышоўся з тэкстам камедыі. У выніку з'явіліся сюжэтныя неадпаведнасці. Напрыклад, чуткі пра спадчыну для пляменніцы, якія распускаў Флор Фядулыч, узніклі яшчэ да таго, як ён вырашыў гэта зрабіць. Трэці акт п'есы быў разабраны на інтэрмедыі, раскіданыя па ўсяму спектаклю. Скажалася ідэя твора. Думка «жыццё — гульня, жыццё — купля-продаж», досыць трывіяльная сама па сабе, вар'іравалася рэжысёрам на ўсе лады, пераводзілася на сцэнічную мову з дапамогай кідкіх пастановачных прыёмаў. Стваралася атмасфера ігральнага дома, дзе дзіўнаватыя персанажы мітусіліся з картамі ў руках, выпрошвалі грошы на чарку гарэлкі ды выгуквалі «прароцтвы» накшталт: «Дульчын ажэніцца з Півакуравай!». То тужлівыя, то іранічныя «жорсткія рамансы» вяршылі меладраматычны антураж спектакля, зместам з'асяроджаны на асабістай драме Юліі Тугінай.

Вакол пастаноўкі ўзніклі спрэчкі. Б. Бур'ян, думку якога мы падзяляем, пісаў у той час: «Мабыць, усё гэта для эфекту. Для таго, каб мы, гледачы, адчулі, як гэта пастаноўка палемічна адыходзіць ад традыцыйнага ўважлівага прачытання камедыі і, адкідваючы ўбок істотныя аўтарскія характарыстыкі дзеючых асоб, шукае сучасную форму для сцэнічнага ўвасаблення яе ідэй і вобразаў. А эфектаў знешніх магло быць паменей! Каб яны не засланялі крытычны напрамак пісьма А. Астроўскага, замест якога рэжысёр, усяляк ідэалізуючы вобраз гераіні, спрабуе даць увогуле гуманістычнае тлумачэнне драмы Тугінай, гістарычна канкрэтнай асобы, з гэткага ж канкрэтнага грамадскага асяроддзя»[12]. Праблематыка твора значна глыбей і больш складаная за фабулу «Апошняй ахвяры» (сентыментальнай гісторыі няроўнага шлюбу),— адзначаў крытык.

Ролю Юліі Тугінай выконвала Л. Давідовіч. Актрыса ўздымала сваю гераіню над рэальным жыццём. Смерць мужа не парушала паэтычнага ладу яе душы. Не хвалявала яе ілжывасць Дульчына. Вызначальнымі рысамі Юліі былі чысціня, даверлівасць, бескарыслівасць. Аднак у прапанаваных аўтарам абставінах усе гэтыя, самі па сабе цудоўныя якасці характарызавалі Тугіну як натуру абмежаваную.

Выдатная актрыса А. Тарасава, працуючы над роляй Юліі Тугінай, адзначала, што выканаўцы, якія імкнуліся сцвердзіць Юлію натурай узнёслай, паэтычнай, сыграць драму кахання, пярэчылі задуме драматурга. «Астроўскі назваў «Апошнюю ахвяру» камедыяй і напісаў яе ў камедыйных танах,— падкрэслівала знакамітая актрыса.— Гэта вызначае многае ў вырашэнні вобраза. Астроўскі хацеў паказаць не толькі жанчыну кахаючую, мілую і прывабную, чуллівую і пяшчотную, але і практычную, дзелавую і разважлівую»[13].

У спектаклі Беларускага тэатра імя Янкі Купалы дзеля сцвярджэння ўласнай канцэпцыі рэжысёр і актрыса скарыстоўвалі розныя прыстасаванні — другі план, падтэкст, ацэнкі і рэакцыі выканаўцы... Словам і ўчынкам, якія «выкрывалі» гераіню, надавалася досыць бяскрыўднае значэнне (напрыклад, у сцэне, дзе Юлія фактычна прадаецца Флору Прыбыткаву). Адначасова актрыса вельмі ўражліва малявала вобраз паэтычнай і рамантычнай асобы. Сэнсавае гучанне, закладзенае Астроўскім, відавочна звужалася.

Нагадаем, што першая назва камедыі А. М. Астроўскага была «Ахвяра веку». Трэці акт п'есы, разабраны рэжысёрам на інтэрмедыі, якраз і раскрываў меру залежнасці Тугінай ад свету, грамадства. Драматург вызначыў драму Юліі як сацыяльную, як вострае сутыкненне з асяроддзем натуры неардынарнай, даведзенай да адчаю і гатовай ахвяраваць сабою.

Менавіта ў парадаксальнасці драматургічнай сітуацыі — яе вялізны маральны патэнцыял. Прызначаная на продаж, загнаная ў тупік, Тугіна ідзе за Флорам Фядулычам добраахвотна. Сілай характару гэтая гераіня стаіць упоравень з лепшымі жаночымі вобразамі, створанымі Астроўскім. Тым больш спрошчанай уяўляецца трактоўка «Апошняй ахвяры» Ц. Кандрашова, зведзеная да душашчыпальнай гісторыі.

Гэты спектакль — не адзіны на той час, калі рэжысёр прысвойваў сабе права «ўпрыгожваць», «паляпшаць» класіка ці адаптаваць тэкст для больш лёгкага засваення, ствараючы ў гледача ілюзію далучэння да твора высокага мастацтва, фарміруючы памылковае стаўленне да п'есы. Удумлівая інтэрпрэтацыя класічнай спадчыны ў канцы 60-ых — 70-ыя гады нярэдка падмянялася імкненнем пастаноўшчыка зрабіць як заўгодна, толькі непадобна на іншых. Пад «невычэрпнасцю» драматургічнай класікі часам разумелі магчымасць празмерна адвольнай трактоўкі. Ды толькі сапраўды арыгінальнага прачытання ў адрыве ад першакрыніцы, як правіла, не адбывалася.

3.

Інтэрпрэтуючы класіку, творцы сутыкаюцца з цэлым комплексам праблем сацыяльнага, маральнага, мастацкага парадку. Поспех прыносяць спектаклі з яркай рэжысурай, сучасным успрыманнем аўтарскага свету, адметнымі акцёрскімі работамі. Лепшыя сцэнічныя творы вучаць па-новаму чытаць і разумець драматургічную спадчыну.

У 70-ыя гады ўсё часцей з'яўляюцца пастаноўкі, вырашаныя ў кантэксце ўсёй творчасці пісьменніка. Тэатры смела выходзяць за рамкі канкрэтнага твора, уплятаюць у структуру п'есы лісты, вершы, развагі класіка. Рэжысёрскае імкненне прачытаць твор пашырана прыводзіць да цікавых вынікаў...

Вялікім поспехам карыстаўся спектакль «Раскіданае гняздо» Янкі Купалы, пастаўлены Б. Луцэнкам у 1972 годзе. Творчы калектыў намагаўся найбольш поўна выявіць аўтара, беражліва данесці галоўную ідэю драматургічнага твора. І тэатр пераканаўча давёў, што п'еса з'яўляецца вяршыняй Купалавай драматургіі, не страціла актуальнасці і прывабнасці.

Сцэнічная гісторыя «Раскіданага гнязда» небагатая. У рэжысёраў гэты твор не быў папулярным, гісторыя разарэння сям'і Зяблікаў, што называецца, не натхняла... Разглядаючы п'есу як бытавую драму, пастаноўшчыкі непазбежна разыходзіліся з яе паэтычным ладам, сістэмай сімвалаў, якая вымагала ўмоўнага ўвасаблення і з побытавым, а па сутнасці — абмежаваным разуменнем п'есы не суадносілася.

Б. Луцэнка ўнікнуў стэрэатыпаў у тлумачэнні твора, адчуў і раскрыў яго эстэтычную спецыфіку. Паэзія — лірычны одум

і грамадзянскі пафас Янкі Купалы — гучала ў спектаклі на поўны голас.

Сучасная тэатральная мова — умоўная трактоўка дзеяння, магчымасць узбуйняць і акцэнтаваць дэталі, здольнасць знаходзіць вачавіднае ўвасабленне паэтычнай метафары — аказалася прыдатнай для раскрыцця вядомай класічнай п'есы. Насычаная і выразная атмасфера, простыя і суровыя інтанацыі, яснасць думкі, выразнае развіццё ўнутранага зместу напаўнялі купалаўскі спектакль жывым, сучасным дыханнем. Дакладныя, строга адабраныя рэчы набывалі значэнне сімвалаў — кропак-акцэнтаў, размеркаваных па тканіне сцэнічнага твора. Сякера, прасніца, Марыліны торбачкі, Зосьчын вяночак, Данілкава скрыпка, карэц... Праз сімволіку тэатр знаходзіў сувязь з рэчаіснасцю і заглыбляўся ў філасофскі змест п'есы. З карца па чарзе пілі ўсе героі «Раскіданага гнязда», ды толькі Лявон Зяблік і ягоны старэйшы сын Сымон прагна наталялі смагу. Кроплі вады, што падалі на сцэну, былі буйныя, цяжкія. Цяжкім быў і крыж, які аднёс Сымон на магілу бацькі...

Кожны герой па-свойму вырашаў пытанне «як жыць?», самастойна вырашаў свой лёс, увасабляў пэўную філасофскую і сацыяльную ідэю. Але ж ніводзін выканаўца не страчваў канкрэтнага ўспрымання жыцця, не губляў сувязей з партнёрамі. Спектакль быў пазначаны шэрагам цікавых акцёрскіх работ. З сапраўдным драматызмам і глыбокім пранікненнем у псіхалогію Купалавых вобразаў выконвалі свае ролі П. Кармунін (Лявон), Г. Гарбук (Сымон), С. Станюта (Марыля). «Раскіданае гняздо» па праву ўпрыгожвала афішу тэатра.

На сярэдзіну 70-ых прыпадае спад абвостранай цікавасці беларускіх тэатраў да драматургічнай спадчыны. Тым не менш пошукі сучасных інтэрпрэтацый класікі працягваліся. Новыя павевы вымагалі адпаведных змен у арганізацыі сцэнічнага дзеяння. Мода на метафарычную ўмоўнасць мінула свой пік, зрабілася нормай, замацавалася ў асаблівым ладзе пастановачных вырашэнняў. У спектаклях паводле класічных твораў значна скарацілася доля гістарычнай і бытавой канкрэтыкі. Гістарычны фон, быт пэўнай эпохі стылізуюцца, застаюцца толькі ў дэталях ці факусіруюцца ў пэўным абагульненым сімвале. Тэатр імкнецца да насычанасці сцэнічнага мыслення, канцэнтраванасці ідэй. Характэрны ў 60-ыя гады разрыў з літаратурнай першакрыніцай значна паменшыўся. Рэжысёры зноў спрабуюць наблізіцца да літаратуры. Аказваецца, гэта зусім не проста...

Спектакль «Аптымістычная трагедыя», пастаўлены В. Раеўскім у 1977 годзе, здавалася б, У. Вішнеўскаму не пярэчыў.

Рэжысёр імкнуўся выявіць сінтэтычную прыроду тэатра, скарыстоўваў выразныя жывапісныя, музычныя і пластычныя сродкі. Дзеянне было насычана пантамімай, прасторавымі метафарамі. Пастаноўшчык пабудаваў сапраўды грандыёзнае відовішча — з уражлівай сцэнаграфіяй і вялізнай масоўкай. Канструкцыя спектакля вызначалася графічнай выразнасцю ліній, дакладнасцю думкі, пэўнасцю ідэі. «Нам хацелася яшчэ раз паставіць сённяшняе пакаленне перад фактам здзяйснення рэвалюцыі, яшчэ раз нагадаць сённяшняму пакаленню, пра якое марылі і за будучыню якога змагаліся і паміралі мільёны, вялікую гераічную трагедыю рэвалюцыі і грамадзянскай вайны»[14],— зазначаў сам рэжысёр. Публіцыстычная завостранасць, грамадзянскі пафас, узнёсласць пачуццяў (заўважым — аўтарскіх) павінны былі адухаўляць відовішча, надаваць яму магутныя імпульсы.

На жаль, гэтага не адбылося. «Па-сапраўднаму новага, хвалюючага спектакля няма,— пісаў У. Няфёд,— атрымалася рацыянальнае, сумнае, пазбаўленае страсці відовішча»[15]. Думаецца, прычына ў тым, што няплённай была спроба рэжысёра прывесці акцёраў да якасна іншага, не ўласцівага купалаўцам спосабу сцэнічнага існавання. П'еса, па сутнасці, была прагаворана выканаўцамі, якія стаялі на авансцэне, і праілюстравана «жывымі карцінамі», паказанымі сярод адмысловага перапляцення труб, лесвіц, масткоў. Шматлікія элементы мастацкай формы, самі па сабе красамоўныя і змястоўныя, нібыта патаналі ў доўгіх сцэнах.

Мастацкая праўда нараджалася, калі на сцэне дзейнічалі жывыя людзі. Запамінаўся Сіплы (Г. Гарбук). Уражвалі ягоныя напятыя, каржакаватыя спіна і рукі, злы і пякучы погляд, нібыта каменны твар — завершаны і дасканалы партрэт...

У разліку на тое, што гледачу п'еса У. Вішнеўскага добра вядомая, у спектаклі падзеі фіксаваліся без належнага заглыблення ў іх сутнасць, не адбывалася пранікненне ў псіхалогію персанажаў. Гісторыя гібелі рэвалюцыйнага палка тэатрам была хутчэй пераказана, чым сыграна, увасоблена.

Шэраг спектакляў, пастаўленых на купалаўскай сцэне ў 80-ыя гады,— «Даходнае месца» А. М. Астроўскага, «Рэвізор» М. В. Гогаля, «Дзеці сонца» М. Горкага — заслугоўвае асобнай гаворкі. Бо яны ўспрымаюцца крыху ў іншым часавым кантэксце, у гісторыю яшчэ не адышлі, з'яўляюцца часткай жывой, сённяшняй тэатральнай практыкі. Пошукі працягваюцца, хоць хваля зацікаўленасці да ўвасаблення класічных твораў відавочна паменшала. Тым не менш праблема сучаснага асэнсавання драматургічнай спадчыны не страціла сваёй вастрыні і прывабнасці.

Дыялогі з класікай не перапыняюцца...

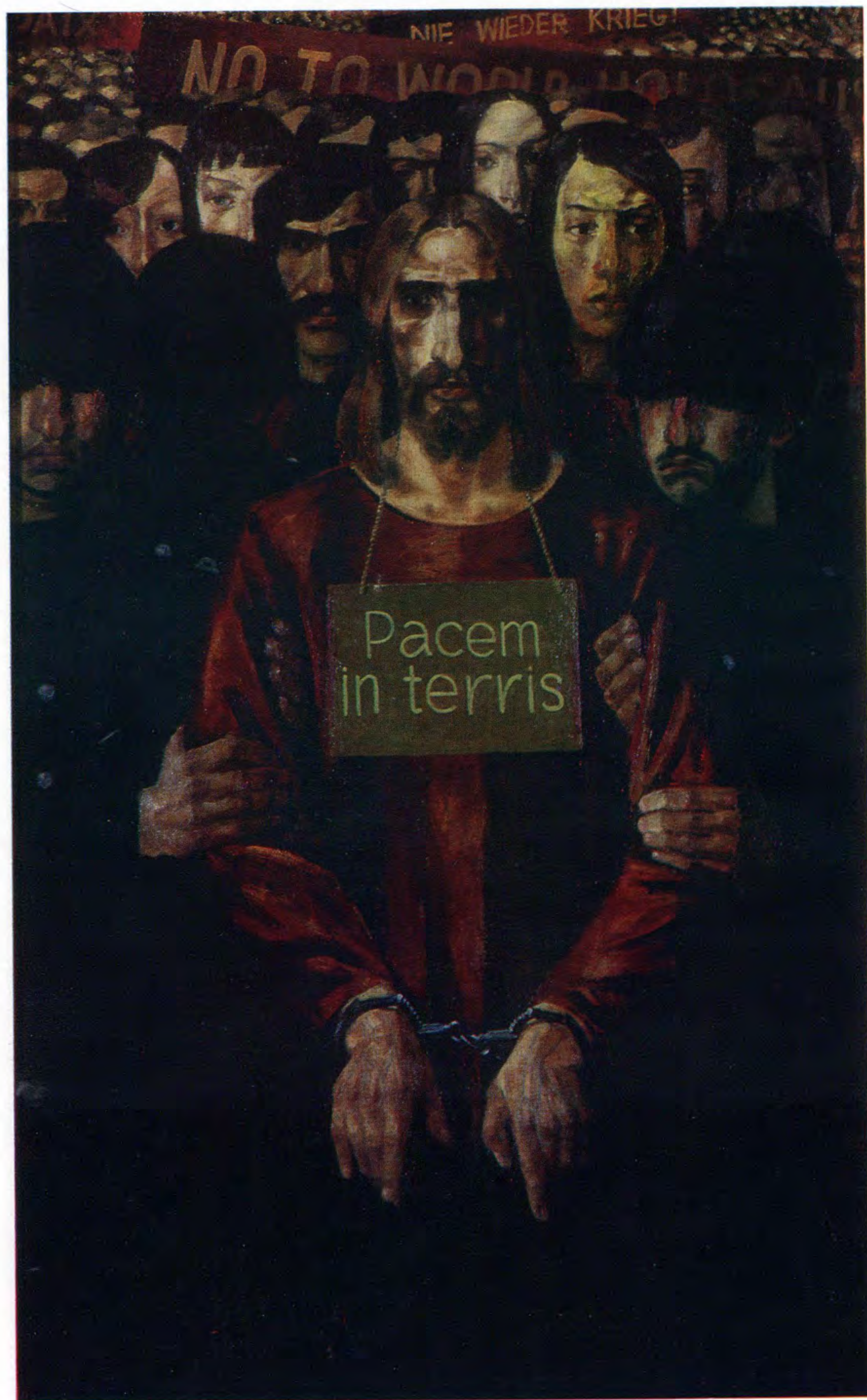
---

1 На сцэне БДТ-2 рэжысёр В. Дарвішаў ажыццявіў пастаноўку «Беспасажніцы». У тым жа, 1936 годзе ў БДТ-1 Л. Рахленка паставіў камедыю «Ваўкі і авечкі».
2 Няфёд У. І. Беларускі акадэмічны тэатр імя Янкі Купалы. Мн., 1970. С. 191—192.
3 Товстоногов Г. А. О профессии режиссера. ВТО., 1965. С. 90, 91, 92.
4 Беларусь. 1960. № 8. С. 28.
5 Полымя. 1978. № 2. С. 152.
6 Літаратура і мастацтва. 1973, 10 жніўня.
7 Сабалеўскі А. В. Уладар дум чалавечых. Мн., 1964. С. 138.
8 Театр. 1967. № 11. С. 50.
9 Новый мир. 1980. № 2. С. 252.
10 Портреты режиссеров. Л., 1982. С. 80.
11 Бур'ян Б. І. З сёмага рада партэра. Мн., 1978. С. 114—115.
12 Літаратура і мастацтва. 1969, 24 кастрычніка.
13 Тарасова А. К. Документы и воспоминания. М., 1978. С. 211.
14 Беларусь. 1977. № 1.
15 Літаратура і мастацтва. 1978, 6 студзеня.

А. Сямілетаў. Кастрычнік. Алей, 1969.

Помнік У. І. Леніну ў Мінску (скульптар М. Манізер, архітэктар І. Лангбард). Бронза, граніт, 1933.

М. Ісаёнак. Мая Радзіма. Алей, 1986.



М. Савіцкі. XX стагоддзе, 80-ыя гады. Алей, 1986.

→

Г. Вашчанка. Боль. Алей, 1986.

А. Марачкін. Касмічная пачвара над вёскай. Алей, 1975—1985.

←

С. Казак. Мастак (партрэт Мікалая Чурабы). Алей, 1986.

У. Гоманаў. Кузня калгаса «Радзіма». Алей, 1986.

І. Ціханаў. Акадэмік Г. І. Гарэцкі. Алей, 1984.

У. Зінкевіч. Шчасце мірнага дня. Алей. 1986.

В. Альшэўскі. Дзеці з папяровым змеем. Алей. 1986.

Танец «Пава».

Музыканты інструментальнай групы ансамбля «Харошкі» на кіназдымках (1985 г.).

Саліст ансамбля заслужаны артыст БССР Ф. Балабайка.

Святочная беларуская сюіта.

«Рэвізор» М. Гогаля. Беларускі дзяржаўны акадэмічны тэатр імя Я. Купалы. Сцэна са спектакля.

МІХАЙЛАЎСКІ КАСЦЁЛ. **Ваўкавыскі раён, в. Гнезна, 1524 г.**

МІХАЙЛАУСКІ КАСЦЁЛ У ГНЕЗНЕ

Адзін з самых цікавых помнікаў беларускай мураванай архітэктуры першай паловы XVI стагоддзя — Міхайлаўскі касцёл у в. Гнезна Ваўкавыскага раёна. У плане гэта аднанефавы, з адной вежай храм, які з усходу завяршаецца трохграннай апсідай. Гатычныя касцёлы аналагічнага тыпу ў XV—XVI стст. былі распаўсюджаны ў асноўным на тэрыторыі Польшчы (Мазовія), а ў Беларусі і Літве гэта адзіны падобны помнік[1]. Касцёл усярэдзіне даволі прасторны. Даўжыня 21 м, шырыня 12 м. Асноўны аб'ём да нядаўняга часу быў перакрыты плоскай столлю на бэльках. Прыклады драўлянага перакрыцця ўсёй унутранай прасторы аднанефавага і трохнефавага памяшканняў сустракаюцца і ў літоўскім дойлідстве (касцёл Георгія ў Кедайняі, храм у Запішкісе)[2]. У заходняй частцы над уваходам размешчаны хоры на двух круглых слупах. Злева ад ўваходу ў тоўшчы заходняй сцяны знаходзіцца нешырокая лесвіца, якая вядзе на хоры і ў вежу. Касцёл быў накрыты невысокім двухсхільным дахам.

На фасадах захаваліся сляды прамавугольнай формы (17-16×14-13 см) ад рыштаванняў. Сцены касцёла таўшчынёй адзін метр узведзены ў тэхніцы гатычнай муроўкі (чаргаванне лажка і тычка) з цэглы-пальчаткі фарматам 28×13,5××7 см на вапнава-пясчанай рошчыне. Таўшчыня швоў 2-3,5 см. Яны вельмі добра падрэзаны і маюць у профілі трохгранную форму. Заходняя сцяна касцёла стаіць на падмурку з вялікіх і сярэдніх па памеру валуноў. Падмуркі вежы і астатніх фасадаў касцёла складзены ў тэхніцы змешанай муроўкі з цэглы-пальчаткі і камянёў. У якасці вяжучага матэрыялу ўжыта вапнава-пясчаная рошчына. Падэшва падмуркаў залягае на глыбіні 2 м ад узроўню сучаснай паверхні. Яна зроблена з бітай цэглы, мае таўшчыню 8—10 см.

У архітэктуры бакавых і апсідальных фасадаў касцёла выразна выяўлены рысы гатычнай архітэктуры. Гэта перш за ўсё рытмічнае чляненне сцяны контрфорсамі, якія ў аснове і завяршэнні маюць розныя сячэнні і заканчваюцца прыступкавымі кансолям.і Паміж контрфорсамі размешчаны высокія спічастыя вокны (4,2×1,8 м) — гэта таксама стылістычная прыкмета гатычнай архітэктуры. У кампазіцыйнай структуры паўднёвага фасада і апсіды было па тры вакны, а паўночнага — толькі адно. У выніку інтэр'ер асвятляўся нераўнамерна. Першапачаткова вокны былі больш высокімі. Іх адхоны выкладзены з двух радоў аднолькавай фасоннай цэглы, якая мае ў профілі хвалістую выбарку. Кожнае акно фланкіруюць вузкія дэкаратыўныя нішы прамавугольнай формы, якія ўтвараюць своеасаблівы фон. Высокія вокны з нешырокімі адхонамі і неглыбокія нішы выклікаюць ўражанне лёгкасці, вытанчанасці і надаюць архітэктурнаму абліччу касцёла маштабнасць, якая ўласціва ўсім помнікам сярэднявечча. Нішы, што афармляюць знешнія плоскасці сценаў касцёла і вежы, акаймаваныя выкружкай — фасоннай цэглай нескладанага профілю. Акрамя гэтай і вышэйадзначанай прафіляванай цэглы на іх фасадах ёсць яшчэ два яе віды — скос і валік. Міхайлаўскі касцёл у Гнезне — адзіны з тых, што захаваліся ў беларускай гатычнай архітэктуры, дзе для дэкарацыі фасадаў шырока ўжыта фасонная цэгла. Вядома, што яна была вельмі распаўсюджана ў польскім Памор'і, у лівонскай культавай і грамадзянскай архітэктуры. У канцы XV ст. гэтую цэглу пачалі ўжываць як дэкор у літоўскім дойлідстве[3]. Ёю былі аздоблены і многія помнікі беларускай архітэктуры XV—XVI стст., у тым ліку і касцёл у Гнезне. На восі яго заходняга фасада ўзведзена васьміграннае, на невысокай квадратнай аснове вежа, якая ўтварае самастойную частку аб'ёму і з'яўляецца дамінантай усяго фасада. Гэтым Міхайлаўскі касцёл розніцца ад іншых беларускіх гатычных храмаў, што захаваліся да нашага часу.

Вежа храма ў Гнезне шмат чым нагадвае вежу каўнаскага касцёла св. Гертруды (XV ст.). У гатычных помніках іншых мясцін васьмігранныя вежы сустракаюцца вельмі рэдка. (Выключэнне — руская архітэктура XV—XVI стст.[4]) Касцёл на выгляд прысадзісты. Але яго вежа стромкая, стройная. Разнастайная дэкаратыўная кампазіцыя фасадаў: плоскія нішы ў выглядзе кілепадобных арак, акаймаванні парталаў, спараныя паўцыркульныя нішы з невялікім замком, аркі над вокнамі другога яруса. Падобнае пластычнае вырашэнне фасадаў сведчыць пра тое, што дойліды выдатна ведалі экспрэсіўныя магчымасці будаўнічага матэрыялу. Канструкцыйна вежа Міхайлаўскага касцёла складаецца з чатырох ярусаў, утвораных вертыкальнымі і гарызантальнымі чляненнямі. Усе ярусы ў асноўным адпавядаюць унутранаму перакрыццю і аддзяляюцца адзін ад аднаго гзымсамі і гарызантальнымі паясамі. Апошнія ўяўляюць сабой шырокі гладкі фрыз. Яго акаймоўваюць два рады цэглы, якія крыху выступаюць з плоскасці. Такімі ж паясамі аздоблены сцены касцёла. Усё гэта надае архітэктуры фасадаў і вежы кампазіцыйную цэласнасць. Ніжні ярус прарэзаны з трох бакоў дзвярнымі праёмамі, якія цудоўна акцэнтуюць заходнюю, уваходную частку касцёла. Кожны праём уяўляе сабою шырокую невысокую паўцыркульную арку, што размешчана ў неглыбокай прамавугольнай нішы з профільным акаймаваннем. Акцэнтуюць уваходы ў вежу і аркі.

Першыя два паверхі вежы перакрыты цыліндрычнымі скляпеннямі. Цэнтральны ўваход у касцёл зроблены ў выглядзе паўцыркульнай аркі. З паўднёвага боку знаходзіцца яшчэ адзін дзвярны праём, які першапачаткова прызначаўся для выхаду з касцёла, а пазней служыў уваходам у рызніцу. Над ім знаходзіцца круглае акно — характэрная адзнака раманскай і гатычнай архітэктуры. Астатнія ярусы вежы займаюць чатыры ўнутраныя памяшканні, перакрытыя драўлянымі насціламі і злучаныя драўлянай лесвіцай. Вежу вянчае высокі шацёр з прагінам.

Міхайлаўскі касцёл у Гнезне, як і большасць помнікаў беларускай готыкі гэтага часу,— яркі ўзор пераходнага перыяду ад готыкі да рэнесансу. На яго фасадах зберагліся разнастайныя складаныя формы, характэрныя для помнікаў позняй готыкі. Гэта падвясныя і кілепадобныя аркі, прамавугольныя нішы, акаймаванні парталаў і вокнаў. У архітэктуры касцёла адбіўся і рэнесанс. Пра гэта сведчаць шматлікія гзымсы, гарызантальныя паясы і аркі над вокнамі другога яруса вежы[5].

Касцёл неаднойчы рамантавалі. Але яго першапачатковы выгляд практычна не змяніўся. Адны з першых рамонтных работ, паводле вынікаў праведзенага намі ў жніўні 1986 г. архітэктурна-археалагічнага даследавання помніка, праводзіліся, напэўна, у канцы XVI—XVII стст. Пра гэта сведчыць выяўленая пляскатная дахоўка (33×17×2 см) тых часоў (захавалася ў завяршэнні сценаў). Яна мае мацавальны шып прамавугольнай формы вышынёй 3,5 см і адзін акруглы край. У 1787 г. да паўднёвага фасада касцёла зрабілі прыбудову, якая была разабрана пасля моцнага пажару 1839 г.[6] Пазней замест драўлянай паклалі цагляную падлогу (гэта высветлілася ў час археалагічных раскопак), часткова замуравалі вокны. У 70-ых—80-ых гадах XIX ст. да паўднёвага фасада зноў прыбудавалі рызніцу.

У 1931—1932 гг. праводзіліся самыя значныя рэстаўрацыйныя работы. Да гэтага часу муроўка сценаў, контрфорсаў і атыка ў многіх месцах паабвальвалася. Рэстаўратары ўвялі прыступкавы атык, які першапачаткова, напэўна, быў двухсхільным, пераклалі апошні ярус вежы і перарабілі рызніцу, падмуравалі многія контрфорсы і асобныя ўчасткі сценаў, поўнасцю замуравалі аконны праём цэнтральнай грані апсіды.

Практычна ў такім выглядзе Міхайлаўскі касцёл у Гнезне збярогся да нашага часу. Цяпер беларускае спецыяльнае навукова-рэстаўрацыйнае аб'яднанне «Белрэстаўрацыя» распрацоўвае праект кансервацыі гэтага цудоўнага помніка нашага дойлідства.

Аляксандр КУШНЯРЭВІЧ.

---

[1] Янкявічэне А. С. Самабытныя рысы беларускай готыкі // Помнікі гісторыі і культуры Беларусі. 1974. № 1. С. 19.

[2] Янкявичене А. С. Основные черты пространства и формы однонефных и зальных готических зданий Литвы // Научные труды высших учебных заведений Литовской ССР. Серия «Строительство и архитектура». 1961. Т. 1. С. 240.

[3] Там сама. С. 245.

[4] Янкявічэне А. С. Самабытныя рысы беларускай готыкі. С. 19.

[5] Там сама.

[6] ЦДГА БССР у Мінску. Ф. 1928. Воп. 1. Спр. 65а. С. 22.

УЛАДЗІМІР СОЛЬСКІ

БРАДВЕЙ, ЯКІ ВЕДАЕМ...

Ну, якой мы ўяўляем Амерыку? Сялянскі дом (ці, як мы прызвычаіліся называць,— фермерскі) з ветраком пасярод кукурузнага поля, маленькія гарадкі, нібыта спецыяльна збудаваныя для здымкаў фільма пра герояў Марка Твэна, ці кручаныя, зусім па-еўрапейску, вулачкі Сан-Францыска? Зразумела, не такой! Амерыка — гэта патокі машын і рэкламы, і ўсё вогненна-бліскучае, суцэльна-бясконцае! Праўда, ёсць яшчэ і жабракі, што спяць на вуліцах, але гэта так — журналісцкі дадатак!

Пэўная стэрэатыпнасць кіна-, тэле- і іншых рэпартажаў, замалёвак, нарысаў, нататкаў садзейнічае стварэнню менавіта такога ўяўлення пра Злучаныя Штаты Амерыкі. Наведаўшы ў розныя часы многія мясціны заакіянскай краіны, не адразу, але ўсё ж пазбаўляешся ад шматлікіх стэрэатыпаў, бо ЗША — гэта і сялянскія (прабачце, фермерскія) дамы, што пагубляліся ў шырокіх палях, акуратныя двухпавярховыя гарадкі і большыя гарады — шэрыя і нейкія вельмі правінцыйныя, ну і, бадай, светлавая рэклама. Чаму «бадай»? А таму, што гэтую суцэльную рэкламу можна ўбачыць мала дзе.

50-павярховы атэль «Марыят Маркіз» пануе над тэатрамі.

У самым сэрцы цэнтральнага раёна Нью-Йорка — Манхэтэна ёсць невялічкая частка Брадвея, нібыта дэкараваная для здымкаў пра Захад. Вось менавіта тут і можна ўбачыць «суцэльны паток рэкламы». На астатняй частцы Брадвея ўвечары бязлюдна, цёмна, і ў некаторых месцах — нават страшна. Затое гэты кавалачак, ад 42-ой вуліцы да 52-ой, сапраўды ўражвае і вабіць.

У чужым горадзе я заўсёды стараюся (хоць далёка не заўсёды атрымліваецца), скончыўшы ўсе справы і спакаваўшы рэчы, прайсціся апошні раз па вуліцах, што сталі ўжо больш-менш знаёмыя і пакінулі свае рысачкі ў памяці. На гэты раз атрымалася так, як хацелася.

Выйшаўшы з гасцініцы, пакрочыў па яшчэ не сціхлай пасля дзённага тлуму Трэцяй авеню, звярнуў на парадна-турыстычную Пятую і, зачапіўшы краем славутую 42-ую вуліцу, апынуўся на Таймс-сквер. На тым самым кавалку Брадвея, пра які мы столькі чулі.

Уражвае Таймс-сквер не толькі рэкламамі, мноства якіх запальваецца з надыходам цемры. (Днём Таймс-сквер падобная на даму паўсвету, што позна ўстала і з рэшткамі ўчарашняга грыму сноўдаецца па непрыбранай кватэры.) Ёсць шмат іншага, што здзіўляе нават самых выпрабаваных турыстаў. У нейкай меры гэтаму спрыяе і суседства 42-ой вуліцы. Адтуль на святло начной Таймс-сквер, нібы моль, злятаюцца сталыя наведвальнікі гэтай вуліцы: прастытуткі і сутэнёры, наркаманы і гандляры «белай смерцю», жабракі і проста людзі дна... Да таго ж уявіце цэлы шэраг кінатэатраў і магазінаў, якія крыкліва прапануюць парнаграфію, і вы пагодзіцеся, што такі «куточак» нельга назваць упрыгожаннем горада. І вось гарадскі савет Нью-Йорка на пачатку 70-ых гадоў вырашыў рэканструяваць Таймс-сквер, запланаваўшы знесці старыя будынкі і пабудаваць замест іх шматпавярховыя атэлі і офісы. Што ж, слушная прапанова! Але яна, як ні дзіўна, напаткала рэзкія пратэсты з боку грамадскасці, і ў першую чаргу,— дзеячаў культуры, хоць Таймс-сквер — далёка не Елісейскія палі ці Трафальгарская плошча. Ніякіх архітэктурных славутасцей тут няма, але... Але трэба ўспомніць пра іншыя славутасці Таймс-сквер.

25 лістапада 1895 года тэатральны імпрэсарыо Оскар Хамерстайн адкрыў свой гіганцкі тэатр «Алімпія». Нягледзячы на халодны восеньскі дождж дзесяць тысяч шчаслівых уладальнікаў білетаў — большасць у дарагіх, а то і франтаватых манто і цыліндрах — праціскаліся праз натоўп да ўваходу ў залу, дзе на момант заміралі ад крышталёва-мармуровага шыку. Задума Хамерстайна была вельмі рызыкоўная, бо раён, які ён абраў для тэатра, быў, як кажуць, забыты богам. Невялічкія гандлёвыя канторы, танныя гасцініцы, перанаселеныя жылыя дамы, дзе знайшлі прытулак пераважна рабочыя з ліку эмігрантаў. Карацей, не месца для прыстойнай публікі. Але прыклад Хамерстайна аказаўся прываблівы. За час паміж 1899 і 1920 гадамі тут было пабудавана 80 тэатраў. У канцы 1904 года ў пампезны дваццацітрохпавярховы будынак пераехала рэдакцыя газеты «Нью-Йорк таймс». Хутка плошчу пачалі называць Таймс-сквер.

Менавіта ў той перыяд узнікла і стала пашырацца слава Брадвея як тэатральнага цэнтра Амерыкі. І нездарма.

5 Зак. 23

На сцэнах яго тэатраў лічылі за гонар выступіць многія тагачасныя «зоркі»: Чарлі Чаплін, Дуглас Фербенкс, Мэй Уэст. Пасля «залатога веку» наступіў спад. 16 студзеня 1920 года ўладальнік аднаго з самых шыкоўных рэстаранаў на Таймс-сквер Джэк Дансан замкнуў дзверы свайй «установы» і кінуў ключ у натоўп, выказаўшы такім чынам абуранасць увядзеннем у краіне «сухога закону». Пачаліся бурныя дваццатыя гады — эра гангстэраў, якія займаліся вельмі прыбытковым, але небяспечным бізнесам — падпольным гандлем алкаголем. Многія банды мелі свае «штаб-кватэры» на Таймс-сквер. Менавіта тут Скот Фіцджэральд пазнаёміўся з героямі свайго рамана «Вялікі Гэтсбі». Спекуляцыя ахапіла і тэатральную справу. Да таго ж з'явілася кіно. Потым надышоў час вялікай эканамічнай дэпрэсіі. Таймс-сквер запаўнялі беспрацоўныя, раптоўна згалелыя людзі, што шукалі тут забавы, каб забыцца пра жорсткую рэчаіснасць. У большасці тэатраў паказвалі саладжавыя галівудскія фільмы пра прыгожае жыццё, а часам і парнаграфію. Якраз тады 42-ая вуліца набыла рэпутацыю, якая трымаецца аж па сёння. Але і тады ўцалелыя тэатры першымі ставілі творы, што пазней зрабіліся класічнымі, як, напрыклад, «Лісічкі» Ліліян Хелман.

Былі ў Таймс-сквер і высокія гадзіны. Каля двух мільёнаў чалавек сабралася тут, каб вітаць абвешчанае 15 жніўня 1945 года паведамленне пра капітуляцыю Японіі. Гістарычным стаў здымак дзяўчыны, якая сустракае каханага, што вярнуўся з фронту. Дарэчы, і ў нашы дні на плошчы збіраюцца шматтысячныя натоўпы. Менавіта сюды прыходзяць ньюйоркцы вітаць Новы год, тут праходзяць мітынгі пратэсту супраць сацыяльнага ўціску, за палітычныя правы, за мір.

...Пасля вайны становішча Таймс-сквер не палепшылася. Яе запаланілі піўныя, танцзалы, гасцініцы «на ноч». Але ўжо з канца 60-ых гадоў пачало ажываць тэатральнае жыццё. У 70-ыя гады былі пастаўлены такія папулярныя мюзіклы, як «Кардэбалет», «Брыльянцін», «На залатым ставе». На працягу сезона 1980—1981 гадоў тэатры Брадвея наведала 11 мільёнаў чалавек, а ў сезоне 1984—1985 гадоў касавы збор дасягнуў рэкорднай лічбы — 227 мільёнаў долараў. Брадвейскія тэатры зноў сталі тым месцам, пабываць у якім лічыць за абавязак кожны паважаны сам сабою турыст.

Пра брадвейскія тэатры шмат пішуць, менш спрачаюцца. З дня заснавання яны заўсёды былі сапраўднымі прадпрыемствамі тэатральнай індустрыі, бо ўяўляюць сабою рынак тавараў масавай прадукцыі, дзе за добрыя грошы пакупнік (значыць, глядач) павінен атрымаць надзейны тавар. Ёсць на Брадвеі таксама і тэатры, што спецыялізуюцца на імпарце і продажы нашумелых лонданскіх спектакляў, але асноўны брадвейскі тавар — мюзікл. Згодна з коштам білетаў тэатры «забяспечваюць» гледача багатай дэкарацыяй, трупай высокапрафесійных акцёраў, а ў якасці прыправы дадаюць крыху арыгінальнасці, нават смеласці, але толькі крыху, каб не раззлаваць «сярэдняга» гледача — асноўнага кліента. Брадвейскія тэатры не маюць сталых труп. Калі перастае даваць збор чарговы спектакль (а тэрмін жыцця пастаноўкі можа быць і некалькі гадоў, і адзін дзень), выбіраюць новую п'есу, рэжысёра, а той падбірае акцёраў. Конкурс звычайна велізарны. Фартуна ўсміхаецца адзінкам з сотняў прэтэндэнтаў. Вельмі жорсткі, але, пагадзіцеся, усё-ткі эфектыўны стымул для акцёраў трымаць сябе ў форме, бо яны павінны быць універсаламі: іграць трагічныя ролі, спяваць і, калі трэба, адстукваць чачотку. Многія слынныя амерыканскія кіназоркі пачыналі свой шлях у брадвейскіх тэатрах і потым зноў вярталіся туды ў свае «зорныя» і ў менш паспяховыя перыяды жыцця. Так адбылося, напрыклад, з Элізабет Тэйлар, якая іграла ў «Лісічках», Рэкуэл Уэлч, якая была занята ў «Жанчыне года»; нядаўна памерлы Юл Брынер доўгі час выступаў у галоўнай ролі ў спектаклі «Кароль і я». Наогул, шмат чаго помняць сцэны брадвейскіх тэатраў. Тых, што зберагліся да нашага часу.

На пачатку 80-ых гадоў я быў сведкам шматлікіх пікетаў каля будынка тэатра «Мароска» — аднаго з, бадай, самых вядомых на Брадвеі. Многія дзеячы мастацтва выступалі па тэлебачанні, давалі інтэрв'ю ў газетах, патрабуючы, просячы захаваць будынак як помнік амерыканскай культуры. Потым усё сціхла, бо пратэсты былі марныя. Тэатр знеслі, а разам з ім і яшчэ два: «Хелен Хеес» і «Біжу». Іх уладальнікі спакусіліся цаною за месца, якое займалі гэтыя тэатры. Цяпер тут атэль «Марыят Маркіз» — 50-павярховая шэрая будыніна, што навісла над астатнімі тэатрамі, якія нібыта ўціснулі галаву ў плечы перад пагрозай знішчэння. А пагроза гэта сапраўды рэальная. І адна з асноўных яе крыніц — гарадскі савет з яго, здавалася б, добрымі намерамі. Тым не менш, як адзначыла газета «Нью-Йорк таймс», прысутнасць мноства клеркаў у будучых шматпавярховых офісах уздзень зусім не перашкодзіць «паўпрэдам» 42-ой вуліцы рабіць візіты на Брадвей з надыходам цемры. Сацыяльныя кантрасты немагчыма затушаваць шэрасцю афіцыйных пабудоў. Галоўная пагроза брадвейскім тэатрам вельмі банальная і ў той жа час вельмі моцная. Долар. У выглядзе зялёных паперак, чэкаў з мноствам нулёў ці акцый. Але з адной сутнасцю, якая можа падказаць гарадскому савету ўсялякія планы, купіць тых, для каго культура — бізнес, і ўгаварыць тых, для каго яна — сродак жыцця і яго мэта. З апошнімі цяжэй, але і на іх знаходзіцца ўправа.

Усё дзеецца таму, што кожны квадратны метр у цэнтры Манхэтэна каштуе дзесяткі тысяч долараў. І будынкі там лезуць угару не толькі дзякуючы творчай фантазіі архітэктараў. Кожная фірма імкнецца мець сваю штаб-кватэру ў цэнтры горада: рэклама, прэстыж, блізкасць да кліентаў. Таму за месца пад манхэтэнаўскім сонцам выкладаюцца вялікія грошы. Добра памятаю, якая вайна вялася вакол пратэстанцкай епіскапальнай царквы святога Баўтрамея на Паркавеню. Царква, нягледзячы на некаторую эклектычнасць у архітэктуры, была аб'яўлена гістарычным помнікам і, дарэчы, выглядала даволі прывабна на жалезабетонным фоне суседніх канторскіх будынкаў. І вось адна вельмі прэстыжная амерыканская карпарацыя, якая пажадала да пэўнага часу застацца ананімнай, прапанавала купіць царкву за 100 мільёнаў долараў з адзінай мэтай: знесці яе і пабудаваць адну са сваіх кантор. Сума падалася вельмі спакуслівай для святых айцоў, і тыя ўжо згадзіліся з прапановай, але тут умяшаліся парафіяне. Вядома, што ў гэтым раёне жывуць адны з самых багатых людзей Амерыкі. Дастаткова паглядзець на аўтамабілі, на якіх яны прыязджаюць на нядзельныя набажэнствы... І вось для абароны царквы знайшліся больш надзейныя сродкі, чым плакаты пікетчыкаў і допісы ў газеты.

Ці ёсць такія сродкі ў абаронцаў брадвейскіх тэатраў? На жаль, іх магчымасці больш абмежаваныя. З 35 тэатраў, што засталіся на Брадвеі, агні запальваюцца ўвечары менш як у паловы. Чаму? Няўжо ў ЗША вычарпаны ўсе творчыя сілы? Зразумела, не. Але зорны час брадвейскіх тэатраў, калі гэты кавалак паміж 42-ой і 52-ой вуліцамі называлі «Вялікім белым шляхам», адышоў у мінулае. Прычын таму шмат, і для іх разгляду патрэбен не адзін артыкул. Але галоўная з іх — усё тыя ж зялёныя паперкі. Нават сярэдняя пастаноўка каштуе мільён долараў.

А рызыка вялікая! З аднаго боку, нельга адпудзіць «сярэдняга» гледача «авангардысцкімі выкрутасамі», з другога — усё цяжэй адарваць яго ад тэлевізара банальнай пастаноўкай, дзе галоўная гераіня з някепскай фігурай і крыху горшым голасам у акружэнні кардэбалета, апранутага ў форму паліцэйскіх, весела і не вельмі лагічна прабіраецца праз амурныя перашкоды, прадугледжаныя не вельмі «інтэлектуальным» сцэнарыем, да шчаслівага канца. Да таго ж надта часта наступаюць на пяты пазабрадвейскія тэатры. І многія ўладальнікі, страціўшы надзею вырвацца з гэтага зачараванага кола, не ставяць новых спектакляў, чакаючы лепшых часоў, ці перапрадаюць іх іншым кампаніям. А некаторыя згодны на больш просты шлях — атрымаць грошы за месца, на якім стаіць тэатр, і ўкласці іх у што-небудзь менш эфемернае, чым мастацтва.

...Усё больш змяркалася. Прастытуткі абодвух палоў, гандляры наркотыкамі і іншыя падазроныя тыпы ўжо занялі свае пазіцыі на Таймс-сквер. Запальваліся агні ўсё новых рэклам: фірм «Панасонік», «Айва», магазіна мэблі «Кастра», ну і, вядома, «Кока-колы». Свяціліся і рэкламы тэатраў. З'явілася тэатральная публіка. Адна яе частка пад'язджала ў лімузінах, другая — на таксі, а трэцяя падымалася па брудных прыступках метро. Розныя былі і прапанаваныя спектаклі. У тэатры «Маджэстык» паказвалі даволі банальны паводле зместу мюзікл «42-ая вуліца»: хлопец сустракае дзяўчыну — дзяўчыну вабіць сцэна — з адпаведнымі акалічнасцямі. Але музыка і харэаграфія прыйшліся даспадобы гледачу — спектакль трымаецца ўжо ці не пяць гадоў. Ідуць два спектаклі, створаныя згодна з амерыканскай традыцыяй паводле папулярных фільмаў «Спевы пад дажджом» і «Ла каж о фоль» (усе прывыклі да французскага варыянта назвы фільма і мюзікла, даволі цяжкай для перакладу). Абодва прыцягваюць гледача знаёмымі назвамі, цікавай фабулай. Але на другі я не адважыўся б пайсці. Далікатна абыграная ў фільме тэма трансвестызму ў мюзікле хутчэй за ўсё абярнулася адкрытай пошласцю.

Брадвей у апафеозе рэкламы.

Брадвей у апафеозе гарадскога тлуму.

Але ішлі таксама спектаклі «Вялікая рака» паводле «Прыгодаў Гекльберы Фіна» Марка Твэна і «Разносчык лёду ідзе» па п'есе Юджына О'Ніла.

Тэатральныя завулкі паступова паглыналі раўчукі стракатай публікі: расфранчаных амерыканскіх правінцыялаў, па-тэатральнаму адзетых турыстаў з Еўропы, па сённяшняй завядзёнцы нядбайна апранутых нью-йоркскіх інтэлектуалаў.

Пастаяўшы яшчэ некалькі хвілін на вузкім востраве паміж бясконцымі патокамі машын, азірнуўся навокал, каб запомніць вось гэтую Таймс-сквер, а не жалезабетонны каньён (менавіта такой прадказала ёй будучыню газета «Нью-Йорк таймс»), і накіраваўся ў гасцініцу. Зачапіўшы зноў краем «юрлівую» 42-ую вуліцу, перасекшы ўжо зусім цьмяную Пятую авеню і пайшоўшы па ўсё яшчэ мітуслівай Трэцяй, я ўсё думаў вось пра што.

Мастацтва, бадай,— самая безабаронная частка цывілізацыі. Колькі перашкод было на яго шляху! Але яно перамагала вогнішчы і разбурэнні, потым — няма чаго граху таіць — зайздрасць і невуцтва, пошласць і самадурства, прайшло праз грубую лаянку і гучныя працэсы. І цяпер сутыкнулася яно з зусім, здавалася б, непрыкметным, але непераможным ворагам: невялічкімі, часам добра зашмальцаванымі паперкамі, што нягучна, але неадступна нішчаць усё, што не можа стварыць падобных ім. І ўсё гэта робіцца спакойна і дзелавіта, пад ціхае шамаценне паперы і папіскванне камп'ютэраў. А гісторыкам мастацтва пакідаюцца для вывучэння стосы рахункаў, каштарысаў і вэксаляў.

АЛЕГ АЛЯХНОВІЧ, ІЛЬЯ СУЧКОЎ

ЗАСВАЕННЕ ТРАДЫЦЫЙ

Праблемы ўвасаблення фальклорнай спадчыны ў сучасных умовах

Практыка сведчыць: народная песня, мясцовы танец трацяць нешта надзвычай важнае, калі іх выконваюць не ў натуральных умовах, а на сцэне. Як, між іншым, і фальклорна-тэатральнае відовішча не ўспрымаецца без песні, музыкі, танца.

Фальклорнае мастацтва паходзіць з глыбокай старажытнасці. Першабытны чалавек не выдзяляў сябе з прыроды, не расчляняў сваё жыццё на матэрыяльнае і духоўнае. У той вельмі далёкі ад нас час не існавала асобных відаў і форм мастацкай творчасці. Для выяўлення сябе чалавек, не задумваючыся, карыстаўся слоўнымі, харэаграфічнымі, музычнымі і драматычнымі сродкамі. Мастацкія і не мастацкія сферы дзейнасці зліваліся разам [1]. Творчасць была сінкрэтычнай.

З узнікненнем класавага грамадства пачынаецца паступовы распад першабытнага сінкрэтызму. Фальклор вылучаецца як самастойная форма творчасці. Але пры гэтым ён па-ранейшаму захоўвае свае сувязі з практычным жыццём, з матэрыяльнай вытворчасцю. Устойлівасць такіх прыкмет аўтэнтычнага мастацтва, як вуснасць, калектыўнасць, варыятыўнасць, забяспечвалася тым, што яно выконвае практычную утылітарную функцыю. Многія вучоныя лічаць, што толькі ў матэрыяльнай вытворчасці людзей, у іх працоўнай і святочнай жыццядзейнасці і магчыма ўзнаўленне такіх галоўных рысаў фальклорнага мастацтва, як вусная яго перадача і калектыўная творчасць.

Сёння фальклорна-этнаграфічныя калектывы ёсць у кожным раёне рэспублікі. Двум з іх прысвоены ганаровыя званні народных фальклорных тэатраў. Аднак не ўсе калектывы імкнуцца ўвасобіць традыцыйнае арганічна і натуральна.

Мастацтва, якое дайшло да нас з бездані стагоддзяў, з'яўляецца, па сутнасці, сінкрэтычным мастацкім дзействам, «разлічаным на непасрэднае слыхавае ўспрыманне, што ўспрымаецца са зрокавым у момант выканання»[2]. Нам, вядома, цяжка знайсці сучасную аналогію гэтаму старажытнаму «сінкрэтычнаму мастацкаму дзейству». У нейкай ступені яго можа нагадаць оперны, музычна-драматычны тэатр. Але ў дадзеным выпадку гаворка ідзе пра тэатр як мастацтва «пярвічнага сінтэзу» ўсіх сродкаў творчасці на аснове практычнай, утылітарнай функцыі. Ён можа выступаць у якасці сіноніма сінкрэтычнасці фальклорнага мастацтва.

Гэтыя думкі і прымусілі нас у рабоце з фальклорным тэатрам вёскі Мікалаеўшчына Стаўбцоўскага раёна звярнуцца да традыцыйнага, шырока распаўсюджанага ў Беларусі сюжэта пад назвай «Гусарыкі». Праўда, ён больш вядомы як народны танец. Але ўведзены ў яго канфлікт адзінага ў кампаніі кавалера

Вясновыя карагоды на Віцебшчыне.

з дзяўчатамі, што сабраліся на гулянне, даваў магчымасць пабудаваць спектакль як народнае музычна-ігравое відовішча, у якім арганічна спалучаліся б музыка, спевы, танец, драматычныя прыёмы і сродкі. Усе ўдзельнікі паказу не толькі на канцэрт, але і на рэпетыцыі прыходзілі з рукадзеллем: хто з вязаннем, хто з пражай, хто з вышываннем. І за такой работай міжволі згадваліся і мясцовы анекдот, калісьці запісаны Якубам Коласам, і яго вершы ў новай, арыгінальнай інтэрпрэтацыі, і гульня, і «свая» песня, і танец.

Такім жа шляхам ідуць і некаторыя іншыя фальклорна-этнаграфічныя калектывы. Часцей за ўсё сюжэтам для аб'яднання фальклорных песень і танцаў робяцца традыцыйныя вячоркі. Людзі ўспамінаюць забытыя звычаі, вучаць маладых песням і танцам, рамантуюць калаўроты, плятуць лапці, аднаўляюць, а то і робяць дэталі мясцовых народных строяў.

Часам на такіх вячорках ёсць галоўная дзейная асоба — герой беларускага фальклору. Так, у цэнтры «Прускіх вячорак» на Старадарожчыне весялун і гаварун Несцерка.

Нягледзячы на некаторыя недахопы, праграмы фальклорна-этнаграфічных калектываў у форме вячорак выклікаюць цікавасць. Практычна мы бачым своеасаблівы спектакль этнаграфічнага тэатра. Сюжэт у ім варыятыўны. Дзейных асоб некалькі: Паўлінка, Дачка, Сват, Гаспадар, Гаспадыня. Гэтыя ролі вымагаюць ад выканаўцаў дасканалага валодання словам, пластыкай, мімікай, здольнасці да пераўвасаблення. Іншы раз паказы ўключаюць чытанне народных вершаў, успаміны (былічкі) пра перажытае. Несумненна, «вячоркі» збядняюцца тым, што ў іх рэдка ўключаюць казкі, вусныя апавяданні мясцовых майстроў вострага слова. Рэдка гэтыя праграмы «прывязваюцца» да народнага календара. А гэта давала б магчымасць уключаць у іх прыход на «вячоркі» калядоўшчыкаў, валачобнікаў і г. д.

Блізкая да «вячорак» атмасфера пануе і на паказах фальклорна-этнаграфічных замалёвак на розныя тэмы: «побыт і сям'я», «работа і песня», «пасля працоўнага дня», «на Купалле», «дажынкі».

Этнаграфічна дакладныя «замалёўкі з мінулага» паказваюць жыхары вёскі Пелішча Камянецкага раёна. Песні «У садочку на дубочку», «Пад гарою — авёс» чаргуюцца з цікава зрэпеціраванай «бяседай», жартамі, танцамі, прыпеўкамі.

У сцэнарыі «замалёвак з мінулага» хору вёскі Новы Свержань Стаўбцоўскага раёна ёсць не толькі старадаўнія песні, але і рэчытатывы, загадкі, прымаўкі, прыказкі, непасрэдны аўтэнтычны матэрыял. Кіраўнік гэтага калектыву, удзельнікі хору збіралі і запісвалі мясцовы фальклор, вывучалі навуковыя публікацыі. Цікава, што тут імкнуцца не толькі да таго, каб дасканала выканаць песню, але і да таго, каб «сыграць» яе, тэатралізаваць. Сцэнічнае дзеянне дапаўняецца музыкай, этнаграфічна дакладнымі касцюмамі, атрыбутамі старадаўняга побыту і працы. Усё гэта ставарае яркае, каларытнае відовішча.

Большасць фальклорна-этнаграфічных калектываў рэспублікі мае ў сваім рэпертуары «вясельную» праграму. Яна дае вялікія сюжэтныя магчымасці для паказу са сцэны вясельных песень, абрадавых дзействаў, традыцыйных гульняў і танцаў. Удзельнікі падобных паказаў павінны добра пераўвасабляцца, дасканала валодаць голасам, мець багатую фантазію. Асабліва гэта тычыцца выканаўцаў галоўных роляў: Свата, Маці, Бацькі, Нявесты, Жаніха.

Сцэна ў гэтых «вясельных» спектаклях уяўляе, як правіла, святочна прыбраную беларускую хату. Госці, Бацька, Маці апрануты ў традыцыйныя строі. Часцей за ўсё разыгрываецца эпізод вяселля з падстаўнымі маладымі. Не меншых акцёрскіх здольнасцей, кемлівасці, добрага ведання народных вясельных прымавак і прыказак вымагаюць каравайныя дыялогі, якімі часта заканчваюцца «вясельныя» праграмы.

Кіраўнік і ўдзельнікі калектыву павінны памятаць, што ў побыце людзі спяваюць або танцуюць для саміх сябе і атрымліваюць пры гэтым асалоду ад самога выканання. Спевы ў рэальным жыцці нікім і нічым не рэгламентаваны, яны натуральныя і імправізацыйныя. Людзі, якія спяваюць або танцуюць, добра ведаюць адзін аднаго, іх аб'ядноўваюць агульныя ўмовы побыту, агульны настрой. Яны выконваюць песню або танец у сувязі з якой-небудзь адной нагодай. Тут няма падзелу на выканаўцаў і слухачоў.

У спектаклі фальклорна-этнаграфічнага ансамбля з вёскі Чаромушкі Полацкага раёна дзеянне разгортваецца на беразе ракі, каля вогнішча. Але рака тут — намалявана на палатне, вогнішча — бутафорскае, а вянкі сплецены з папяровых кветак. Калектыў выступае на высокіх падмостках. Гледачы і выканаўцы поўнасцю раздзелены. Дасягнуць іх адзінства ў такім выпадку вельмі цяжка. Самі ўдзельнікі фальклорнага калектыву прызвычаіліся да той формы зносін паміж акцёрамі і публікай, якая пануе ў тэатры, кіно, у тэлевізійных перадачах.

Каб сцерці мяжу паміж выканаўцамі і гледачамі, рэпетыцыі можна праводзіць на адкрытай пляцоўцы, дазваляць прысутнічаць на іх усім жадаючым. Удзельнікі паказу могуць сысці са сцэны. Няхай да дзейства падключаецца публіка.

Пазнанне фальклорнага мастацтва — справа надзвычай складаная. А некаторыя кіраўнікі, клубныя работнікі бачаць сваю задачу толькі ў тым, каб праслухаць, запісаць, расшыфраваць і вывучыць партыі. І пры гэтым забываюцца, што гэты від мастацтва нельга засвоіць, калі кіравацца нейкай адной формай вобразнага мыслення (напрыклад, толькі музычна-вобразнай). Гэтую думку выказаў даследчык фальклору В. Гусеў яшчэ дваццаць гадоў назад. Большасць практыкаў, якія працуюць з фальклорным мастацтвам, здольны кваліфікавана перанесці на сцэну або толькі танец, або толькі песню. Нам бачыцца, што сапраўдны цікавы паказ аўтэнтычнага матэрыялу можа арганізаваць толькі калектыў аднадумцаў на чале з чалавекам, які мае талент рэжысёра, хоць крыху валодае нейкім народным музычным інструментам, умее іграць мясцовыя песні і танцаваць тутэйшыя танцы. Кіраўнікі фальклорных калектываў павінны быць у нейкай меры і этнографамі, і фальклярыстамі, і гісторыкамі, бо мастацтва не церпіць невуцтва [3]. Ад прыроды талент даецца не кожнаму. Думаем, што Мінскаму інстытуту культуры час пачаць падрыхтоўку такіх спецыялістаў.

Фальклорны тэатр з вёскі Мікалаеўшчына можна лічыць традыцыйным. З даўніх часоў гэты край славіцца майстрамі пераапранацца, «дзівачыць», спевакамі і танцорамі. Яркае сведчанне таму мы знаходзім у творах Якуба Коласа.

Яшчэ пры буржуазнай Польшчы, у 1938 годзе, мікалаеўцы паставілі «Паўлінку» Янкі Купалы. Цікава, што ролю пана Быкоўскага ў тым далёкім спектаклі выконваў родны брат Якуба Коласа І. Міцкевіч.

У пасляваенныя гады мікалаеўцы не раз ставілі «паўнаметражныя» спектаклі па п'есах Каруся Каганца, Леапольда Родзевіча, Вінцэнта Дуніна-Марцінкевіча, Андрэя Макаёнка. У ліку ўдзельнікаў гэтага калектыву тыя, хто выконваў ролі ў «Модным шляхцюку», «Збянтэжаным Саўку», «Пінскай шляхце», «Лявонісе на арбіце». І сёння многія цікавыя пачынанні зыходзяць ад настаўніка М. Скорабагатага — таленавітага артыста і сапраўднага народнага рэжысёра ўсіх вышэйназваных спектакляў.

Творчую манеру фальклорнага тэатра з в. Мікалаеўшчына вызначае мясцовая стылістыка. Музычная фактура тутэйшых песень — з двухгалоссем, традыцыйнай манерай гуказдабывання (гук адкрыты, блізкі да гутарковай мовы). Такім чынам ствараюцца натуральныя тэмбры ў гучанні. Спевакі спяваюць у грудным рэгістры, вельмі гучна і маляўніча (дыяпазон у межах актавы). У калектыве ёсць адна спявачка, якая выконвае ў некаторых песнях падгалосак у галаўным рэгістры (не вышэй ДО другой актавы).

Калектыў складаецца з 15—20 чалавек, усе яны жывуць у адной вёсцы Мікалаеўшчыне. Узрост удзельнікаў 55—75 гадоў. У калектыве ёсць сямейныя пары, шматлікія сваякі, суседзі. Усе добра ведаюць адзін аднаго [4].

Пры фарміраванні рэпертуару калектыву належыць зыходзіць з таго, што народная песня заўсёды канкрэтная, адлюстроўвае гістарычныя і сацыяльныя ўмовы, у якіх нарадзілася. Таму вельмі важна, каб кіраўнікі звярталіся да мясцовых песень і танцаў. Інакш усе фальклорныя калектывы будуць падобныя адзін да аднаго [5].

Рэпертуар фальклорнага калектыву фарміруецца ў ходзе рэпетыцый. Гэтым ён адрозніваецца ад рэпертуару народнага хору, які загадзя падбірае кіраўнік.

Калі сюжэт нейкай песні развіваецца занадта павольна і з цяжкасцю ўспрымаецца сучасным гледачом, тэкст можна скараціць. У мясцовым (в. Мікалаеўшчыны) варыянце вядомай песні «Грачанікі» няма ярка выражанага сюжэта. Яна па характару гумарыстычная. І скарачэнне нікольні не сапсавала, як нам здаецца, яе агульнага характару і настрою. У працэсе асваення песні найбольш здольным удзельнікам было прапанавана пашукаць магчымыя падгалоскі. Некаторыя спевакі самастойна выкарысталі наспяваныя новыя інтанацыйныя абароты. Такі метад работы развівае творчую ініцыятыву выканаўцаў, садзейнічае імправізацыі, якая выяўляецца то ў змяненні мелодыі, то ў манеры падачы слова і гуку, то ў інтанацыйнай выразнасці, то ў паводзінах і жэстах, то ў ігры голасу. Народны спявак — гэта жывы чалавек, усё, што ён робіць, праўдзівае і натуральна абумоўлена ўнутранай неабходнасцю. Цікава, што ўвядзенне падгалоска адрадзіла манеру выканання, якая калісьці існавала,— спевы з падгалоскам. Праўда, паводле сведчання ўдзельнікаў, падгалосак выкарыстоўваўся ў побыце толькі эпізадычна. На рэпетыцыях было заўважана, што ён пашырае выканаўчыя магчымасці, надае новую тэмбравую афарбоўку гуку.

Змест і характар песні вызначаюць метады яе ўвасаблення. Песні спакойныя, працяглыя, лірычныя або гераічныя не патрабуюць пры выкананні нейкай вонкавай тэатралізацыі. Лірычную песню, у якой расказваецца пра любоў да роднага краю, да прыроды, не будзеш выконваць з абыякавым тварам, седзячы ў разняволенай позе. Шмат давялося папрацаваць над песняй на вершы Якуба Коласа «Ой, Нёман», якую ў Мікалаеўшчыне спяваюць на свой арыгінальны матыў. Трэба было, каб унутраная сабранасць, падцягнутасць выканаўцаў садзейнічалі раскрыццю ідэйнага зместу песні. Здымаліся надуманыя позы, жэсты, рухі. Галоўнае — перадаць сэнс, характар твора, а не «праілюстраваць» тэатральнымі сродкамі яго змест.

Сёння, на жаль, некаторыя фальклорныя калектывы захапляюцца відовішчнасцю, трактуюць народную песню ў забаўляльным плане. Адна справа, калі гэта карагодная, танцавальная песня з элементамі гульні, танца. А што калі лірычная, працяжная? Народная песня і сёння павінна заставацца сапраўды народнай, нацыянальнай не толькі па форме, але і па раскрыццю закладзенага ў ёй першапачатковага мастацкага вобраза.

Пры выкананні карагодных, гульнявых і танцавальных песень можна шырока выкарыстоўваць элементы сцэнічнага, тэатральнага дзейства, жэсты рук, прытанцоўванне, павароты галавы і г. д. Але кожны такі элемент павінен быць лагічна абгрунтаваны, вынікаць са зместу песні.

Усе сродкі — песня, танец, сцэнічнае тэатральнае дзейства, рухі, мізансцэны павінны быць добра супадпарадкаваны паміж сабою. Не трэба захапляцца празмерным выкарыстаннем якога-небудзь аднаго сродку. Іншы раз дастаткова лёгкага пахіствання галавой, корпусам, каб выказаць рытмічны, эмацыянальны настрой песні, танца. Вельмі важна знайсці такія формы сцэнічнага, тэатральнага дзейства, якія адпавядаюць вобразнаму ладу ўсяго фальклорнага твора. Напрыклад, у фальклорным калектыве в. Мікалаеўшчына пры выкананні песні «Ой, у полі каліна» ўсе жанчыны падыходзяць невялікімі групамі да запявалы — «першага хлопца на вёсцы». Яны падыходзяць і пачынаюць яму падпяваць — быццам просяць пра-

Абрад «куста» ў Паазер'і.

бачэння за сваю чарговую каверзу. Сам рух і размяшчэнне спевакоў на ігравой пляцоўцы арганічна спалучаюцца з маршападобным, валявым характарам песні. Змена мізансцэн дазваляе пазбягаць статычнасці і аднастайнасці.

Важную ролю ў фальклорным паказе адыгрывае танцавальная група. Часам яна ілюструе змест песні. Неабавязкова даслоўна. Іншым разам дастаткова тонкага намёку на тую ці іншую падзею. Выканаўцы ў час разыгрывання сцэн павінны знаходзіцца ў актыўным руху, не толькі назіраць за дзеяннем, але і натуральна рэагаваць на яго.

Патрабуе пільнай увагі і музычнае аздабленне відовішча. Добра, калі гучыць не толькі баян, але і гармонікі, дудкі, цымбалы, бубны, скрыпкі. Вельмі папулярная ў Беларусі скрыпка дапамагае землякам аўтара «Сымона-музыкі» выпрацаваць чысціню гукавой інтанацыі, дынамічную гнуткасць, напеўнасць. Аднак інструментальным суправаджэннем не варта захапляцца празмерна. Найлепш народная песня гучыць без акампанементу. І тут выяўляюцца сапраўдныя таленты. Так, выкананне працяжных песень вымагае напеўнасці гуку, рытмічнага і дынамічнага ансамбля — сапраўднага майстэрства, асабліва калі песні спяваюцца без музычнага суправаджэння.

Многія гульнявыя, жартоўныя песні, як і танцы, у фальклорным калектыве з в. Мікалаеўшчына суправаджаюцца інструментальнай групай (гармонік, скрыпка, бубен). Акампанемент тут падпарадкаваны агульнай кампазіцыі. Асобныя ж творы, па характару працяжныя, выконваюцца без музыкі.

«Парадокс, але...— піша мастацтвазнаўца Э. Забаўскіх,— народ трэба падрыхтаваць да ўспрыняцця народнай творчасці»[6]. Іншы раз здараецца, што выступленні фальклорных калектываў праходзяць нецікава. Пры гэтым удзельнікі адчуваюць сябе скаванымі, страчваюць натуральную прывабнасць. На сцэне не ўзновіш жыццёвых абставін, у якіх існавала песня або танец.

І тут выкажам некалькі асабістых назіранняў. Перш за ўсё непажадана, каб фальклорны калектыў выступаў у «зборнай праграме» з сучасных твораў. Часам аўдыторыю трэба падрыхтаваць да ўспрымання фальклору, у папярэдняй гутарцы даць хоць мінімум ведаў пра народнае мастацтва, некаторыя звесткі пра ўдзельнікаў калектыву, адметнасці канцэртнай праграмы. Як паказвае практыка, такія гутаркі «настройваюць» гледачоў, спрыяльна адбіваюцца на сцэнічным самаадчуванні ўдзельнікаў калектыву.

Сёння роля побытавых спеваў нават на вёсцы не змяншаецца. Але ў той жа Мікалаеўшчыне далёка не ўсе людзі нават старэйшага пакалення памятаюць традыцыйныя песні, амаль не іграюць на музычных інструментах. У вёсцы, якая налічвае каля 400 хат, не знойдзеш добрага скрыпача, гарманіста, дудара! Традыцыйны фальклор знікае з натуральнага бытавання: забываюцца старадаўнія песні, разбураецца мясцовы песенны стыль, страчваецца своеасаблівы характар гуку, парушаецца музычная фактура. Але мы здольныя зберагчы і развіць мясцовыя песенныя традыцыі.

Значэнне фальклорных калектываў не толькі ў тым, што на сцэне ўзнаўляюцца аўтэнтычныя ўзоры. Галоўнае, перадольваецца тыповае пасіўнае зберажэнне песень і танцаў у памяці людзей старэйшага пакалення, што ў канчатковым выніку прыводзіць да страты народных традыцый. Мы назіралі, як жыхары вёскі Мікалаеўшчына вярталіся з рэпетыцый (летам яны адбываліся на вуліцы, каля дома адной з удзельніц калектыву) і напявалі вывучаныя песні і мелодыі. Некаторыя з тых, хто назіраў за рэпетыцыяй збоку, выказалі жаданне займацца ў калектыве. Асабліва прыемна, што рэпетыцыі, а таксама выступленні наведваюць дзеці (унукі ўдзельнікаў, вучні мясцовай школы). Многія з іх вывучылі практычна ўвесь рэпертуар.

Такім чынам, сцэнічнае ўвасабленне фальклору, перш за ўсё яго непасрэднымі носьбітамі, плённа адбіваецца на развіцці традыцый. У мастацкай самадзейнасці Беларусі набірае сілу тэндэнцыя зберажэння фальклору як цэласнай мастацкай сістэмы.

Хочацца яшчэ раз падкрэсліць, што галоўную задачу ў рабоце з фальклорным творам мы бачым у тым, каб захаваць (наколькі гэта магчыма і адпавядае сучаснай эстэтыцы) у недатыкальнасці самабытны мясцовы выканаўчы стыль. Менавіта так можна найбольш поўна ўвасобіць фальклорны ўзор.

Ацэньваць жа сучасныя фальклорна-этнаграфічныя калектывы толькі як музычныя — гэта значыць і далей працаваць з імі без уліку галоўнай прыроднай якасці гэтага віду народнага мастацтва — сінкрэтызму.

---

[1] Веселовский А. Н. Синкретизм древнейшей поэзии и начала дифференциации поэтических родов // Собр. соч. А. Н. Веселовского. СПб, 1913. Т. 7. С. 227—392.

[2] Гусев В. Е. Эстетика фольклора. Л., 1967. С. 93.

[3] Ефремов И. Тройка без бубенцов // Культурно-просветительная работа. 1975. № 3. С. 42.

[4] Усе гэтыя рысы як аснову традыцыйнага калектыву называе Я. С. Кабанаў у рабоце «К проблеме сохранения песенной фольклорной традиции в современных условиях» // Художественная самодеятельность. Вопросы развития и руководства. М., 1980. С. 87—88.

[5] Кондратова С. Художественная самодеятельность и фольклор (К проблеме народного хора) // Народное творчество. Вып. 1. Вопросы музыкальной самодеятельности. М., 1974. С. 24.

[6] Забавских Э. Вернуть народу // Советская музыка. 1974. № 10. С. 62—65.

ЭМІЛІЯ ШУМІЛАВА, кандыдат мастацтвазнаўства

КАЛІ НЕ «ХАРОШКІ», ДЫК ХТО?

Роздум пасля прагляду новай праграмы

Словы «роднае» і «народнае» маюць агульны корань. І не выпадкова мы звязваем прафесійнае мастацтва з народнымі вытокамі і такім чынам ажыццяўляем патрыятычнае і інтэрнацыянальнае выхаванне людзей. У кожным разе мы імкнёмся да гэтага. Аднак рэальная практыка сведчыць: сістэмы масавага мастацкага выхавання ў нас няма.

У адной з перадач тэлевізійнага цыкла «12-ы паверх», сярод калейдаскопа вострых праблем вольнага часу моладзі, быў і такі эпізод: інструментальны ансамбль выконваў рускую народную танцавальную мелодыю, якая гучала прыгожа і надзвычай сучасна. А за кадрам чуўся дыялог. «Чаму ж ніхто не танцуе?» — дапытваўся недаўменны голас. У адказ прагучала: «Гэта ж цяпер не ў модзе. Для танцаў маладым патрэбна іншая музыка».

Яна гучала пазней, гэтая модная музыка, — прымітыў заходняй вытворчасці, пазначаны аднастайна-безасабовым рытмам. І маладыя тупалі на месцы з цыгарэтамі ў зубах, нязграбна, ляніва і брыдка падрыгвалі...

Уласна кажучы, нічога новага. Даволі звыклая карціна... Калі б толькі гэта не адбывалася ў пушкінскіх месцах, літаральна побач з па-варварску затаптанымі, недагледжанымі магільнымі плітамі блізкіх паэту людзей, яго сваякоў і зламаным пастаментам з надпісам: «Першы помнік Пушкіну»... Забытая руская святыня! І — поўная абыякавасць моладзі, якая самазадаволена, бестурботна марнуе час...

Нядаўна Беларускае тэлебачанне паказала цікавую перадачу «Урокі музыкі». У самой яе назве — горкі падтэкст: замест натхнёных, таленавітых урокаў музыкі ў школе падлеткі атрымліваюць іх на вуліцы ці ў пад'ездах! А наглядным дапаможнікам служаць заходнія запісы, касеты, дыскі, што падносяць зусім не бескарыслівыя распаўсюджвальнікі... Разам са сляпым перайманнем заходняй музычнай попмоды (напрыклад, стылю «металічны рок») прэстыжным робіцца перайманне і смелых манер куміраў, вульгарных стэрэатыпаў у вопратцы, прычосках, сімволіцы: металічныя ланцугі, бранзалеты, спражкі і іншыя «аздобы», якія можна выкарыстаць нават у «дыялозе» з незгаворлівым апанентам... У перадачы вельмі дарэчы прысутнічаюць кадры з паказам доследаў псіхолага БДУ, якая вывучала адмоўны ўплыў рок-музыкі на дзейнасць чалавечага мозга. Бездухоўнасць «металістаў», фанатаў рока сваім лагічным развіццём прывяла да моды на наркотыкі... Вось яно, праяўленне доўгатэрміновай стратэгіі сапраўднай ідэалагічнай дыверсіі.

Мы бачылі ў гэтай перадачы падлеткаў і маладых людзей, бацькоў (!). Запальчыва, з бяздоказнай фанатычнасцю яны адстойвалі права займацца тым, што ім падабаецца, і зусім не лічылі сябе абдзеленымі, абяздоленымі ў такой ізаляцыі ад вялікага, шматграннага свету музыкі, мастацтва.

Прапануй ім тады беларускі ансамбль, музыку, песню, не кажучы ўжо пра беларускі танец, — засмяялі б!..

Гэта — страшны факт!

Дзе ж былі мы, калі закладаліся асновы мастацкага густу? Чаму дазволілі гэтым людзям расці «Іванамі без роду і племені»?

Мы злачынна выпускаем з поля зроку дзяцінства — узрост, надзвычай адкрыты для ўспрымання літаральна ўсяго як у школе, так і ў сям'і, а ўжо потым пачынаем змагацца, пераадольваць шкодныя ўплывы, якія хутка распаўсюджваюцца на глебе нашай негрунтоўнасці, ці шукаць кампрамісы, магчымасці набліжэння да інтарэсаў і памкненняў моладзі, якая да таго ж адкрыта прапануе нам збочыць і не перашкаджаць яе жыццю.

На пытанне «Ці ёсць у вас які-небудзь іншы спосаб самавыяўлення?» героям гэтай перадачы і адказаць не было чаго. Здавалася, яны проста не разумелі сутнасці пытання, не ведаючы пра натуральную для чалавека патрэбу **выказаць сябе,** падзяліцца з іншымі сваім індывідуальным духоўным зместам. Атупенне і адурненне, спароджанае бездухоўнасцю, ужо цяпер адбываецца на нашых вачах...

«Дазвольце, але пры чым тут «Харошкі» — тэма нашай размовы?» — можаце спытацца вы. Паспрабую растлумачыць...

Безумоўна, не толькі «Харошкі».

Усе мы, практыкі і тэарэтыкі мастацтва, у адказе за зберажэнне каштоўнасцей нацыянальнай культуры, за яе ўзбагачэнне, за духоўнае, гарманічнае і ўсебаковае фарміраванне членаў нашага грамадства.

«Харошкі» належаць да ліку вядучых прафесійных калектываў рэспублікі. Гэты ансамбль ужо самой сваёй назвай (нагадваю: фальклорна-харэаграфічны) вызначыў для сябе двайную адказнасць, з'яўляючыся рэальным мастацкім пасрэднікам паміж беларускай народнай традыцыяй у танцы, музыцы, песні, гульні і сучаснымі ўмовамі харэаграфічнай сцэны.

Адзіны на ўсю Беларусь! Якія важныя, шырокія паўнамоцтвы! І якое багацце выбару!

Уласна кажучы, у лепшых нумарах, створаных таленавітым харэографам Валянцінай Гаявой у розныя гады, гэтыя выключныя правы і абавязкі ажыццяўляліся паспяхова. Так, і ў апошняй праграме «Харошак», напрыклад, вельмі арганічныя пераходы ад музычна-вакальных нумароў да танцавальных, што натуральна развівае самую народную традыцыю, для якой заўсёды была уласціва сінкрэтычнасць... Танец «Закаблукі», які завяршае першае аддзяленне, — таленавітая транскрыпцыя народнага матэрыялу, чуйная да нацыянальнага характару, калі ў танцавальнай тэме дзяўчат вызначальнай з'яўляецца паэтычная пластыка спеўных, «птушыных» рухаў, а ў хлопцаў гучаць сапраўдныя закаблукі-выкаблукі — па-маладзецку, з гумарам і без пошласці...

Надзвычай цікавая музычна-харэаграфічная кампазіцыя «Па старонках «Полацкага сшытка»». Тут поруч з ашчадна ўспрынятай музыкай адбылася рэканструкцыя гістарычнага танца, прастата якога проста зачароўвае. Мы разумеем, што гаворка ідзе пра мінуўшчыну.

Камічны характар у задуме і выкананні танца «Пава» ў спалучэнні з эфектнай выразнасцю надаюць яму асаблівую прывабнасць. Валянціна Гаявая свабодна пераплаўляе музычны матыў у пластычны, дакладна прадбачыць яго развіццё, кампазіцыю, драматургію ўсяго нумара, яго дынаміку.

«Местачковы вальс».

Танец «Скокі». Салістка Зоя Лапцэвіч.

Танец «Цярэшка». Салісты Ніна Сашко і Аркадзь Маляйчук.

Салістка ансамбля Таццяна Царык.

Безумоўна, мастацкаму цэламу садзейнічае, і надзвычай надзейна, сапраўды народны інструментарый, якасць музычных апрацовак і выканання, сінтэтычны талент выканаўцаў — артыстаў ансамбля, якія спяваюць і іграюць на розных інструментах, а таксама маляўнічая шматвобразнасць у аснове па-мастацку стылізаваных касцюмаў.

Аднак нельга не пашкадаваць, што ў праграмах ансамбля ёсць нумары, якія скажаюць, дэфармуюць, а то і зусім разбураюць нацыянальны характар. Скажам, калі ўласцівае беларусам асаблівае пачуццё гумару падмяняецца камікаваннем у разліку развесяліць гледачоў любымі сродкамі. Густ, безумоўна, здраджвае выканаўцам, калі некаторыя з іх упарта «ставяць» на эфект нагнаўшых аскому эстрадных трукаў, амаль клоунскіх рэпрыз (падзенні, сутыкненні і інш.). Наўрад ці правамерная і эксплуатацыя неэстэтычнай неадпаведнасці мужчыны і жанчыны ў пары, калі фізічная перавага апошняй яўна шкодзіць мужчынскаму самалюбству (жанчына ў падтрымцы выконвае ролю мужчыны і выносіць яго са сцэны пад пахай!).

Эстрадызацыя — хвароба многіх народных ансамбляў танца нашай краіны, уключаючы калектывы народаў Поўначы — эскімосаў, чукчаў, эвенкаў, якія асабліва чуйныя да паэтычнай шчырасці, непасрэднасці. Яна, гэтая хвароба, на жаль, завалодала і «Харошкамі». Эстрадызацыя, абстрагаваная, павярхоўная, кепская стылізацыя, выцясняе, нівеліруе ўласна народную, нацыянальную аснову, падганяе творы пад модныя эстрадныя стэрэатыпы.

Адзначу яшчэ адну рысу, з якой нельга не спрачацца ў апошняй праграме «Харошак», — гэта пастаноўкі, дзе пераважае свядомая дэманстрацыя тэхнікі. Так, варыяцыі на тэму беларускага танца «Галубец» сталі толькі нагодай для выканання трукаў. І асабліва шчодра эфекты тэхнічнага майстэрства артыстаў ансамбля ўвасобіліся ў «Святочнай беларускай сюіце». Сама задума калейдаскопа пярэчанняў не выклікае. Як цікава было б сабраць тут, паўтарыць, развітваючыся з гледачамі, галоўныя музычна-пластычныя матывы праграмы. Напамін быў бы тут па-мастацку апраўданы, выклікаў бы радасць пазнавання таго, што ўжо гучала. Але... У фінале «Харошкі» вырашылі паказаць усе магчымыя харэаграфічныя «фінты». Маўляў, і мы не лыкам шытыя! Усё ўмеем! Ведаем! Можам! Мы выраслі! У звышхуткім тэмпе аб'ядналіся тут і двайныя туры ў паветры, і «разножка» ў мужчынскім сола, і вялікія батманы ў шпагат на падлозе, і «бедуінскія», і ўсе іншыя віртуозныя прыёмы, пачынаючы з балета і канчаючы цыркам.

Супраць працэсу эстрадызацыі фальклору, чужой мастацтву спекуляцыі на асобных «экзатычных» момантах нацыянальнага, народнага, супраць тэхнізацыі на мяжы ўтварэння харэаграфічнага атракцыёна, механістычнасці за кошт сапраўдных, арганічных асноў фальклору (уласна кажучы, супраць таго, што ў некаторых краінах падаюць і прадаюць як «турыстычны фальклор») выступалі ўдзельнікі многіх міжнародных фальклорных канферэнцый, у тым ліку і сімпозіума ў Ноўгарадзе, які адбыўся ў верасні 1986 года.

Свае цяжкасці маюцца ў гэтым сэнсе і ў «Харошак». Гэта я зразумела ў час гутаркі з Валянцінай Гаявой. Ансамбль часта выступае ў Мінску перад турыстамі, прадстаўляе нацыянальнае мастацтва і атрымлівае, відаць, падказкі «ўзбадзёрыць» гасцей Беларусі віртуознасцю выканання, што разумеецца некаторымі кіраўнікамі як паказчык высокага прафесіяналізму...

Ці варта гэтак рабіць? Напрыклад, нашы суседзі, літоўскія ансамблі народнага танца, ніколі б не дазволілі сабе такога запазычвання, якое разбурае праўду мастацтва. Гэтак сама немагчыма ўявіць экспрэсіўную дынаміку іспанскага танца ў дачыненні да нетаропкага, павольнага шведа, а тым больш — зусім чужыя яму, але па-свойму чароўныя акрабатычныя трукі з кітайскай харэаграфіі...

Механічнае запазычванне вядзе да эклектыкі, да нівеліроўкі самабытнай нацыянальнай культуры, і тады фальклорны ансамбль здраджвае сам сабе.

Саліст ансамбля заслужаны артыст БССР Анатоль Кашталапаў.

На згаданай канферэнцыі ў Ноўгарадзе, як мне здалося, многіх яе ўдзельнікаў яднала стаўленне да фальклору як да з'явы зменлівай. Статычнасць — гэта не ўласцівасць фальклору. І нельга параўноўваць яго традыцыі з музеем або архівам. Мастацкія традыцыі, у тым ліку традыцыі фальклору, дапускаюць рэальнасць таго, што працягвае існаваць, забяспечваць пераемнасць, бесперапыннасць творчасці.

У працах апошніх дзесяцігоддзяў лёгка заўважыць адзінства думкі большасці фалькларыстаў адносна асноўных прыкмет фальклору. Гэта — калектыўнасць творчасці, якая не выключае пэўнага значэння аўтарскага пачатку: пераемнасць і бесперапыннасць традыцый, якія абнаўляюцца і развіваюцца; сінтэз розных відаў і элементаў мастацкай вобразнасці; імправізацыйнасць і варыятыўнасць, актыўнасць успрымання і творчасці.

Але пры гэтым часам па-за межамі дадзенай сукупнасці адносна ўстойлівых прыкмет застаецца, на маю думку, вельмі важная і найбольш устойлівая з іх — здольнасць фальклору канцэнтраваць нацыянальны характар светаўспрымання (або псіхічны склад) у яго нескаламучаным выглядзе як дэміурга нацыянальнай своеасаблівасці — непаўторнага спалучэння агульначалавечых уласцівасцей і асаблівасцей іх праяўлення.

Для мяне, прынамсі, надзейны крытэрый, якім правяраецца сапраўдная мастацкасць твора мастацтва, у тым, ці зберагаюцца ў гэтым творы грані нацыянальнага характару, што тым больш важна, калі справа датычыць фальклору. Адсюль — аб'ектыўная заканамернасць цікавасці да яго ў наш час. Міжнародныя фальклорныя фестывалі дапамагаюць людзям лепш уведаць, зразумець адзін аднаго. Таму што менавіта ў танцы, песні, музыцы найбольш поўна праяўляе сябе нацыянальная своеасаблівасць народа.

У фальклоры — сама душа народа, мудрасць яго мастацкай памяці, жывы голас мінулага і сучаснае жыццё духу. Як чалавека паважаюць не за тое, што ён стары, а за тое, што ён не старэе, так трэба шанаваць і фальклор, сутнасць якога не старэе і выклікае неабходнасць зразумець, абараніць і зберагчы. І далёка не ўсё тое фальклор, што мы сёння называем гэтым словам. Не кожная аматарская сучасная творчасць можа быць аднесена да фальклору. Каб атрымаць на гэта права, народнае мастацтва павінна прайсці праз дзесяткі, а мо і сотні гадоў, праз строгі адбор, праверку часам і людзьмі.

Імкненне да прыгажосці карыснай, змястоўнай, асаблівае пачуццё гумару, сціплы гонар, някідкі характар паэтычных увасабленняў — усё гэта своеасаблівыя рысы беларускага фальклору, а таксама — асаблівасцей самога нацыянальнага характару светаўспрымання.

Ёсць нейкая цішыня ў складзе беларускага характару, што, як два словы «калі ласка», непаўторная, непадуладная перакладу.

Ці выпадкова пісаў Янка Купала: «Я ж ціха йграю, хто ж ціхіх прымеце?» І ягонае ж: «Шэпчуцца явар з калінаю ў сумнай даліне над ярам». І Максім Багдановіч сам пра сябе кажа: «Ціхія мае ўсе песні...»

Ціха, нягучна, някідка, сціпла... Гэтак арганічна, па-беларуску гучаць вершы Максіма Танка.

«Уся зямля гарыць у майскай квецені.
Колькі год я па ёй вандраваў!
А сёння спыніўся:
як жа ісці
Па вуснах пявучых траў,
Па жывых, раскрытых вачах лотаці?

Дык вось чаму птушкі лётаюць!»

Сэнс, сутнасць, сімвал самой паэзіі. Аднак наколькі ашчадна, асцярожна выказаны! Якая ў гэтых словах празрыстая чысціня!..

Прызнаючыся ў любві да Радзімы, Максім Танк кажа:

«Даруй, калі маё прызнанне гэта —
Сярод узнёслых, красамоўных — здасца
Скупым і чорствым».

Пэўна, вельмі слушна, калі асаблівая чарадзейнасць рытмаў і фарбаў прыроды нібы паўтараецца ў душэўным рытме людзей і пераўтвараецца ў творчасці натуральна і арганічна.

Прыродзе беларускага характару не здраджваюць у сваіх лепшых творах «Песняры», зберагаючы ўласцівыя нацыянальнаму меласу ў адным выпадку нягучныя, пастэльныя, лірыка-паэтычныя адценні, якія нараджаюцца з цішыні, у іншым — адметнае пачуццё гумару, хоць пры гэтым і выкарыстоўваюць самыя сучасныя формы, сродкі музычнай эстрады, інструментоўкі, інструментарыя.

Хатынь па маштабах цяжка параўнаць з эпічным размахам, грандыёзнасцю «сімфоніі ў камені» валгаградскага мемарыяла. Аднак і тут, як і ў Валгаградзе, гучаць вялікая журба, пратэст. Толькі гучаць па-беларуску — някідка, сціпла...

Бадай што, гэтая ўласцівасць — сціпласць — шмат у чым характэрная і для творчасці Васіля Быкава, мастака надзвычай беларускага, які прысвяціў свае мастакоўскія даследаванні ваеннай тэме, такой блізкай яго народу і яму самому, — пісьменніку, што выпрабаваў вайну на сабе. Гэта адбіваецца і на выбары жанру: Быкаў не разгортвае эпічнага апавядання, не піша раманаў, ён абмяжоўваецца малымі формамі аповесці, апавядання. Ашчадны ён і ў выбары сродкаў выказвання. Можна казаць, што ён лаканічны, лапідарны, часам нават сухі, не схільны да празмернасцей. Аднак пры такой эмацыянальнай стрыманасці якія маральнасць, духоўная глыбіня, значнасць, што захопліваюць чытачоў у палон!..

У гэтым сэнсе ў «Харошак» адказнасць — асаблівая.

Як важна, выводзячы на сцэну беларускі народны танец, беражліва, любоўна, найлепшым чынам выказаць яго паэзію і прыгажосць, зберагаючы пры гэтым натуральнасць самавыказвання нацыянальнай індывідуальнасці, выканаць песню і танец, магчыма, лепш, чым гэта робіцца ў народзе, але — не па-іншаму!

У сувязі з гэтым прыгадваецца незвычайны поспех ансамбля пад кіраўніцтвам Дзмітрыя Пакроўскага, калі на стадыёне, пасля выступлення папулярнай рок-групы, яго ўдзельнікі здолелі зацягнуць за сабою ў карагод з песняй многіх гледачоў. У гэтым, на маю думку, выявілася выдатная асаблівасць фальклорнай групы Д. Пакроўскага — таленавітая прапаганда народнай творчасці з нагляднай агітацыяй рускай народнай песняй, танцам... Наколькі дакладна адчута асаблівасць фальклору: пры калектыўнай творчасці ў народзе заўсёды былі завадатары, запявалы, якія натхнялі, злучалі людзей для сумеснага музіцыравання, танцаў.

Танец «Зязюля».

Таленавітае, тонкае, чуйнае спасціжэнне нацыянальнага фальклору дазваляе вярнуць народу напаўзабытыя ўзоры мастацтва, аднавіць традыцыі, што некалі існавалі з тым, каб кожнаму, хто знаходзіцца ў глядзельнай зале, захацелася б уключыцца ў такое свята народнай творчасці, каб абудзіліся, прачнуліся гены, якія засталіся ў спадчыну ад продкаў і жывуць у кожным з нас!..

Гэта — пераканальны аргумент у спрэчцы з тымі, хто заўсёды гатовы пахаваць жывое жыццё фальклору, хто адмаўляе яго сучаснае значэнне ў мастацкай культуры народа.

Безумоўна, на новым вітку свайго развіцця фальклорна-харэаграфічнаму ансамблю «Харошкі» трэба шукаць новыя формы работы, узбагачаючы новымі якасцямі слушныя першапачатковыя пазіцыі. Добра было б, калі б пры ансамблі мелася дапаможная група-лабараторыя, якая ажыццяўляла б сістэматычныя экспедыцыі ў вёскі па танцы і песні, ужываючы і вопыт групы Д. Пакроўскага — непасрэднае ўкараненне ў рэальны жыццёвы абрад, яго ўспрыманне праз натуральныя перажыванні і выкананне разам з удзельнікамі вясковага свята.

Гэтая работа давала б фальклорны матэрыял для рэгіянальна-дыферэнцыраванага рэпертуару ансамбля, для праграм, звязаных з паказам ва ўмовах сцэнізацыі розных народных абрадаў — працоўных, каляндарных, сямейна-побытавых.

Сам прынцып такой дзейнасці быў бы надзейным арыенцірам для шматлікіх самадзейных фальклорных калектываў. З іншага боку, ён адным сваім існаваннем стымуляваў бы вяртанне ў побыт народа незаслужана забытага танца як часткі святочнага абраду. Добра было б стварыць пры «Харошках» клуб ама-

Танец «Цярэшка». Салісты Алена Батава і Ігар Музалеўскі.

тараў беларускага танца. Давайце ж пазайздросцім венграм, якія ўтварылі дамы народнага танца, дзе ўсе жадаючыя без папярэдняга запісу могуць, колькі дазволіць ім час, танцаваць разам з іншымі ў зале, дзе гучыць венгерская народная музыка ў «жывым» выкананні народнага ансамбля, дзе можна імправізаваць ці развучваць танцы пад кіраўніцтвам вопытнага настаўніка. Не для паказу, не для сцэнічных выступленняў, а для сябе, свайго дзіцяці, каб праз сумесную мастацкую дзейнасць з іншымі ўспрымаць і перадаваць народныя традыцыі, каб адчуваць, фарміраваць сябе асобай, вартай грамадства.

Пра іншы выдатны прыклад для пераймання мы даведаліся з выступлення на фальклорным сімпозіуме ў Ноўгарадзе ад дэлегата Кубы Мары Фернандэс. Цяпер на Кубе ў маладзёжных і іншых клубах праводзяць традыцыйныя «Суботы румбы». Іх папулярнасць — надзвычайная! Такі спосаб найбольш эфектыўны з пункту гледжання псіхалогіі, ён дазваляе кіраваць патрэбамі і імкненнямі людзей, выпрацоўвае ўстойлівыя навыкі, дынамічныя стэрэатыпы.

І калі сёння ў шэрагу рэгіёнаў па тых або іншых прычынах, не заўжды і аб'ектыўных, страчана жывая традыцыя масавых народных танцаў, яе неабходна аднаўляць. Рэканструкцыя такіх традыцый — клопат перш за ўсё культурна-асветных устаноў. Як дарэчы гучаць тут меркаванні пра танец Рамэна Ралана: «Танец сам па сабе ёсць задавальненне рэальнае, жывое, адзін з найбольш магутных і частых стымулаў для весялосці. Але народ, кажаце вы, не ўмее больш танцаваць? Трэба, значыць, навучыць яго...»

І сапраўды, у наш час і для нашай рэчаіснасці тым больш неабходна кіраваць працэсамі народнай творчасці, якія раней шмат у чым вызначаліся стыхійнасцю ці нават варожымі адносінамі з боку.

Варта нам усім разам, тэарэтыкам і практыкам харэаграфіі, разабрацца з фальклорнай спадчынай. Неабходна дыферэнцыяцыя і рэгіянальная, і жанравая, каб вылучыць, напрыклад, узоры для побытавых танцаў, для масавых народных святаў, дзіцячых гульняў і забаў, для сцэнічнай інтэрпрэтацыі, стварэння бальнага танца і г. д.

Магчыма, на гэтыя рэкамендацыі і методыкі да іх адгукнуліся б і кіраўнікі Міністэрства асветы БССР, якія пакуль што, на вялікі жаль, вельмі далёкія ад разумення неабходнасці арганізацыі масавага мастацкага выхавання дзяцей праз школу. Я пераканалася ў гэтым на ўласным горкім пяцігадовым вопыце, калі «прабівала» ідэю выкладання танца для ўсіх дзяцей 97-ай сярэдняй школы Мінска! Аднак гэта — тэма для іншага, зусім іншага артыкула...

«Жывая творчасць мас — вось асноўны фактар новай грамадскасці», — лічыў У. І. Ленін.

Відовішча, функцыі зносін гледачоў і мастацтва надзвычай істотныя і важныя ў фарміраванні людзей, аднак павінны існаваць не за кошт уласна творчасці, імкнення да самавыказвання ў мастацтве любым чынам.

Сваё месца ў рэалізацыі пастаўленай задачы эстэтычнага выхавання павінны знайсці і абавязкова знойдуць «Харошкі».

Але — ці адны яны?

Цымбалістка Таццяна Данілкіна.

Фота В. Сасноўскага.

ТРЫ МУЗЫЧНЫЯ ПАРТРЭТЫ

Лаўрэат прэміі Ленінскага камсамола Узбекістана Ташкенцкі вакальна-харэаграфічны ансамбль «Лазгі».

З 20 па 30 лістапада мінулага года па традыцыі многія канцэртныя залы, Палацы культуры, клубныя ўстановы рэспублікі прымалі ўдзельнікаў XIII Усесаюзнага фестывалю мастацтваў «Беларуская музычная восень». Усяго адбылося каля 450 канцэртаў, у якіх удзельнічала каля дзвюх тысяч выканаўцаў. Значна пашырылася ў параўнанні з 1985 годам геаграфія філарманічных канцэртаў. У дні фестывалю адкрылася другая ў рэспубліцы (пасля гомельскай) абласная філармонія ў Брэсце.

На канцэртных пляцоўках «Беларускай музычнай восені» выступілі многія шырока вядомыя калектывы і салісты: Маскоўскі дзяржаўны сімфанічны аркестр, Дзяржаўны малы сімфанічны аркестр, Дзяржаўны акадэмічны сімфанічны аркестр БССР, Дзяржаўная руская акадэмічная харавая капэла імя А. Юрлава, Дзяржаўны акадэмічны народны хор БССР, Літоўскі дзяржаўны аркестр духавых інструментаў «Трымітас», Дзяржаўны заслужаны ансамбль танца Дагестана «Лезгінка», Дзяржаўны квартэт імя Д. Шастаковіча, ансамбль скрыпачоў ДАВТа СССР, народныя артысты СССР М. Біешу, С. Данілюк, лаўрэаты міжнародных конкурсаў Л. Цімафеева, В. Пархоменка, Г. Забара і многія іншыя.

Немагчыма ахапіць у адным артыкуле ўсё тое, што выконвалася ў час фестывалю. Ніжэй мы змяшчаем нататкі нашага карэспандэнта **Таццяны РОГАЧ**, якая дзеліцца ўражаннямі ад некаторых канцэртаў фестывалю мастацтваў «Беларуская музычная восень».

ШТО ЁСЦЬ ТАЛЕНТ?

Народная артыстка СССР, лаўрэат Дзяржаўнай прэміі СССР Вераніка ДУДАРАВА

Што ёсць талент? Прыродная адоранасць? Высокая ступень майстэрства? Веды?

Слухаючы музыку ў інтэрпрэтацыі Веранікі Дударавай, можна сцвярджаць і наступнае: талент — гэта ўменне жыць Чайкоўскім і Рахманінавым, Скрабіным і Шастаковічам, Бахам і Бетховенам. Гэта — надзвычайная дынамічная мэтанакіраванасць, бязмежны энтузіязм і творчая дапытлівасць. Урэшце — гэта абсалютная самааддача, захопленасць той справай, якую робіш.

Чым жа прыцягвае да сябе слухачоў дырыжор Вераніка Дударава? Безумоўна, незвычайнай знешнасцю, эфектам самога з'яўлення жанчыны за пультам — месцы, якое, здавалася б, спрадвеку займалі выключна мужчыны. Але вось загучала музыка Чайкоўскага — і слухачы апынуліся ва ўладзе рамантыкі, яскравай эмацыянальнасці, адухоўленых вобразаў. Менавіта дудараўскі рамантызм часцей за ўсё і прыцягвае слухачоў на канцэрты з удзелам гэтага дырыжора.

І штораз Вераніка Дударава прадстае перад аўдыторыяй іншай. Скажам, калі ў яе выкананні гучыць Бетховен, прысутных скарае не толькі музыка, але і знешняя манера дырыжыравання. Не тая манера, якая перш за ўсё звяртае на сябе ўвагу слухачоў, а тая, што адчуваецца інтуітыўна, што абапіраецца не на жэсты, не на эфектную пластыку, а на задачу раскрыцця сэнсу таго, што было створана кампазітарам.

Свой па-сапраўднаму невычэрпны энтузіязм, тэмперамент, нават свой складаны характар Вераніка Дударава аддае музыцы, галоўнай справе свайго жыцця і творчасці — імкненню дарыць людзям радасць ад кожнай сустрэчы з мастацтвам, зрабіць іх саміх духоўна больш багатымі.

Сорак гадоў творчага жыцця Веранікі Дударавай звязаны з Маскоўскім дзяржаўным сімфанічным аркестрам, галоўным дырыжорам і мастацкім кіраўніком якога яна з'яўляецца з 1960 года. І ўсе гэтыя сорак гадоў яна прысвяціла сапраўднаму мастацтву, штодзённай напружанай працы, вышэйшай мэтай якой заўсёды былі і будуць праўда і пераканальнасць у інтэрпрэтацыі агульнавядомых музычных твораў.

У паўсядзённым жыцці Вераніка Дударава — вельмі эмацыянальная жанчына і такая ж арганізаваная, як і ў час работы. Яе вольныя гадзіны распісаны па хвілінах. Але яна заў-

сёды спагадлівая і неабыякавая да турбот і праблем жыцця блізкіх ёй людзей, яе вочы запальваюцца дзівосным святлом, калі заходзіць гаворка пра падарожжы і асецінскую кухню, кіно або жывапіс, майстэрства кіраваць аўтамабілем і скараць горныя перавалы.

Такая ж яна і ў музыцы — непрадбачная, апантаная...

Ці варта далей разважаць, што ёсць талент? Паслухайце канцэрт з удзелам Веранікі Дударавай...

КАЛЕКТЫЎ ДОБРАГА НАСТРОЮ

Дзяржаўны аркестр духавых інструментаў Літоўскай ССР «Трымітас»

Ансамбль, у якога заўсёды добры настрой,— так можна назваць гэты калектыў, які зрабіўся ўжо традыцыйным удзельнікам Усесаюзнага фестывалю мастацтваў «Беларуская музычная восень». Прычым удзельнікам вельмі своеасаблівым.

Час... Магчыма, для слухачоў і выканаўцаў яго вымярэнне адбываецца ў розных адзінках. Чатыры гады назад, восенню 1982 года, «Трымітас» удзельнічаў у фестывалі «Беларуская музычная восень — 82». І вось гэты калектыў зноў выступіў у нашай рэспубліцы.

...На сцэне з'яўляюцца музыканты, апранутыя ў касцюмы смарагдавага колеру, і зала поўніцца бадзёрай, заліхвацкай музыкай, дзе наўрад ці пачуеш драматычныя ноты, дзе няма месца змрочным роздумам. Аркестр услаўляе жыццё, таму гучыць ён жыццярадасна, весела, і толькі зрэдку пачуеш своеасаблівыя адценні — лёгкі смутак, хвілінную з'асяроджанасць...

Духавой музыцы сёння падуладныя буйныя і малыя формы, самыя разнастайныя жанры. Цяпер для духавых калектываў пішуць не толькі традыцыйныя маршы, танцы, невялікія сюіты, але і сімфоніі (тут варта назваць тры сімфоніі Г. Калінковіча, сімфоніі Я. Макарава), уверцюры, буйныя сюіты, паэмы, фугіраваныя формы («Пасакалья і фуга» Я. Макарава, «Харал і варыяцыі» Б. Кажэўнікава), інструментальныя канцэрты (значнае распаўсюджанне атрымалі канцэрты для трубы, трамбона, саксафона, кларнета і духавога аркестра).

На сцэне—Маскоўскі дзяржаўны сімфанічны аркестр і Акадэмічная харавая капэла імя А. Юрлава.

Усё гэта так ці інакш адлюстравана ў творчасці аркестра «Трымітас». На канцэрце ў рамках фестывалю «Беларуская музычная восень» аркестр выканаў творы, напісаныя сучаснымі літоўскімі кампазітарамі спецыяльна для гэтага калектыву. Як правіла, такія творы пазначаны пэўнымі ўплывамі эстраднай і джазавай музыкі, што адчуваецца ў іх мелодыцы, рытмах.

Калектыў выканаў і класічныя творы: бліскучую Тарантэлу Расіні, Парафраз на тэму «Палёт чмяля» М. Рымскага-Корсакава, славутую сэрэнаду Сміта з оперы «Пертская красуня» Бізэ.

Тут неабходна адзначыць, што некаторыя музыканты-прафесіяналы іранічна ставяцца да выканання класічнай музыкі духавымі аркестрамі. Аднак цяпер ужо, думаецца, ні ў кога не выклікае сумненняў карысць прапаганды фальклору эстраднымі калектывамі — вакальна-інструментальнымі ансаблямі «Песняры», «Арыэль» і інш. Але ў свой час і іх інтэрпрэтацыі народных песень суправаджаліся гарачымі спрэчкамі.

Хочацца падкрэсліць і наступнае: духавыя аркестры 80-ых гадоў шмат чым адрозніваюцца ад калектываў 40-ых — 50-ых. Змянілася не толькі сама музыка, што пішацца для духавых інструментаў. Пашырылася вобразная сфера, узбагацілася музычная мова твораў для духавых аркестраў, больш шырокім зрабілася кола выразных сродкаў і тэмбравых спалучэнняў. І таму думаецца, што з'яўленне класічных твораў у рэпертуары сучасных духавых аркестраў — патрэбнае і заканамернае. Духавыя аркестры ўдзельнічаюць у многіх масавых мерапрыемствах, і таму цяпер слухачы сустракаюцца з творамі класічнай музыкі значна часцей. Згадзіцеся, далёка не кожны сучасны слухач ідзе ў канцэртную залу паслухаць творы «высокага мастацтва». Духавыя ж калектывы нібы зрабілі крок насустрач масавай аўдыторыі.

Пры гэтым «Трымітас» пастаянна шукае новыя манеры выканання, дбае і пра ўсе кампаненты сцэнічнай падачы твораў: стыль дырыжыравання, касцюмы, спалучэнне музыкі і харэаграфіі. Не ўсё, на маю думку, атрымліваецца тут арганічна. Так, увядзенне кардэбалета ў канцэрты аркестра наўрад ці апраўдана, тым больш у канцэртнай зале. Гэта — выключна знешняя, стракатая дэталь афармлення, якая ў прынцыпе ніяк не звязана з агульнай драматургіяй канцэрта, за выключэннем бадай што пачатковага «Параду» і фінальнага «Марша».

Спявае заслужаная артыстка Малдаўскай ССР Надзея Чапрага.

На сцэне Брэсцкага Палаца культуры прафсаюзаў выступіў Дзяржаўны Варонежскі рускі народны хор.

Артысты Дзяржаўнага заслужанага ансамбля танца Дагестана «Лезгінка» і ўдзельнікі мастацкай самадзейнасці Палаца культуры Магілёўскага вытворчага аб'яднання «Хімвалакно».

Разам з тым выступленне аркестра «Трымітас» прадэманстравала, якая вялікая ўвага ў рэспубліках Прыбалтыкі надаецца духавой музыцы. Пра Беларусь, на жаль, такога сказаць нельга. Многія дзесяцігоддзі духавыя аркестры з'яўляліся неад'емнай часткай музычнага побыту людзей. Цяпер гэтыя традыцыі ў нас амаль страціліся. Аднаўляць жа іх — справа вельмі складаная.

Ці часта чуем мы духавыя аркестры ў канцэртных залах, на адкрытых пляцоўках у выхадныя дні? Але ж такія канцэрты — гэта дзейсны сродак музычнай адукацыі і прапаганды. Арганізоўваць іх трэба як мага часцей. І першым крокам павінна быць стварэнне Дзяржаўнага духавога аркестра БССР, у складзе якога, дарэчы, як і ў «Трымітасе», маглі б выступаць і навучэнцы музычных вучылішчаў, і студэнты кансерваторыі...

КАЛІ РЭКАМЕНДАЦЫІ НЕПАТРЭБНЫЯ...

Ансамбль скрыпачоў Вялікага тэатра СССР

Напісаць нешта прынцыпова новае пра гэты калектыў — справа няпростая. Яго добра ведаюць і любяць не толькі ў нашай краіне, але і далёка за яе межамі. Ансамбль скрыпачоў ДАВТа СССР выступаў у многіх краінах свету, канцэрты выклікалі вялікія рэцэнзіі на старонках прэсы.

І гэта невыпадкова. Ансамбль — адзін з найбольш папулярных савецкіх калектываў. Спецыяльна прадстаўляць яго не мае сэнсу. Пра высокі выканальніцкі ўзровень маскоўскіх музыкантаў гавораць поўныя залы. Не было выключэннем і выступленне Ансамбля скрыпачоў у рамках «Беларускай музычнай восені».

Напэўна, адна з найбольш складаных праблем, якія ўзнікаюць перад кожным калектывам на пачатковым этапе яго існавання,— гэта пошук «уласнага твару», уласнага стылю выканання, пошук, нарэшце, «свайго» слухача. Ансамбль скрыпачоў з самага пачатку сваёй творчай біяграфіі імкнуўся да таго, каб слухачы спяшаліся не проста на чарговы канцэрт, а менавіта на яго выступленне. Згадзіцеся, дасягнуць гэтага салісту куды прасцей. Ансамбль скрыпачоў — калектыў, які складаецца з 13—16 выканаўцаў, кожны з якіх, дарэчы, мог бы паспяхова выступаць і як саліст. Нездарма ж маскоўскіх музыкантаў часта называюць «вялікая скрыпка».

У рэпертуары Ансамбля скрыпачоў маюцца творы, адны назвы якіх асацыіруюцца з выканальніцкай манерай менавіта гэтага калектыву. Тут варта назваць Раманс Д. Шастаковіча, «Вечны рух» Паганіні, п'есы М. Чулакі, іншыя творы, якія пазнаюцца слухачамі адразу. Пры ўсім пры гэтым, як мне думаецца, праграмка з пералікам таго, што выконвалася на канцэрце, была б усё ж нялішняй у канцэртнай зале філармоніі...

Ансамбль скрыпачоў выступіў у Мінску добра, з самага лепшага боку паказаў усе свае якасці. Гэта — мяккія тэмбры, віртуознасць валодання інструментамі, надзвычайная чалавечнасць музыкі. Таму пасля канцэрта маскоўскага калектыву асабліва добра разумееш, чаму яго мастацтва прыцягвае да сябе мноства слухачоў самых розных узростаў...

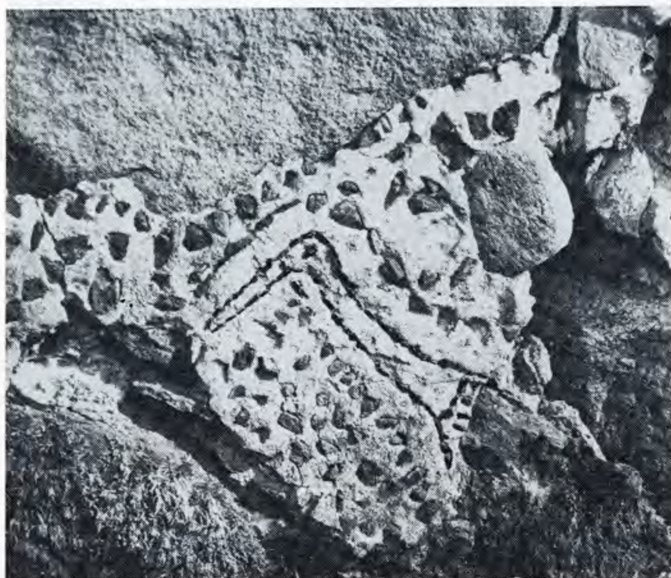
ЗАМЕСТ ЗАКАНЧЭННЯ

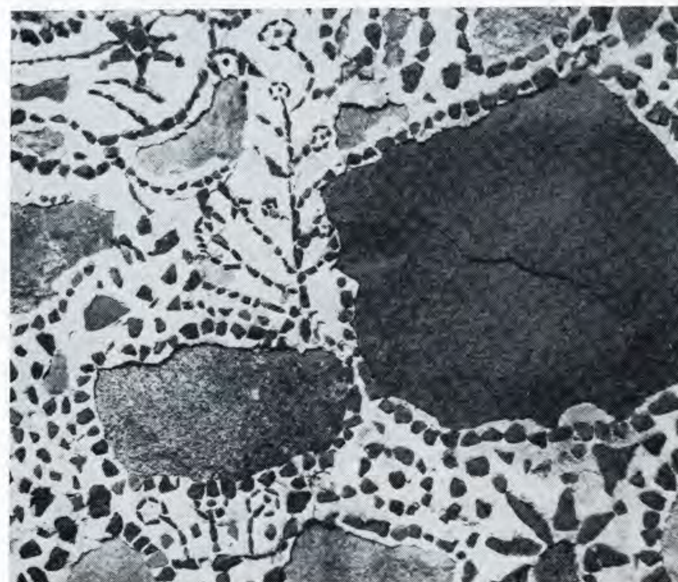
Гаворачы пра фестываль мастацтваў «Беларуская музычная восень», безумоўна, можна было б адзначыць яшчэ многія яго дасягненні. Гэта — павелічэнне колькасці тэатральна-канцэртных цэнтраў у рэспубліцы — апорных пляцовак Белдзяржфілармоніі, канцэрты, у тым ліку і шэфскія, у населеных пунктах раёнаў, набліжаных да Чарнобыля, разнастайнасць стыляў і напрамкаў сучаснага музычнага мастацтва.

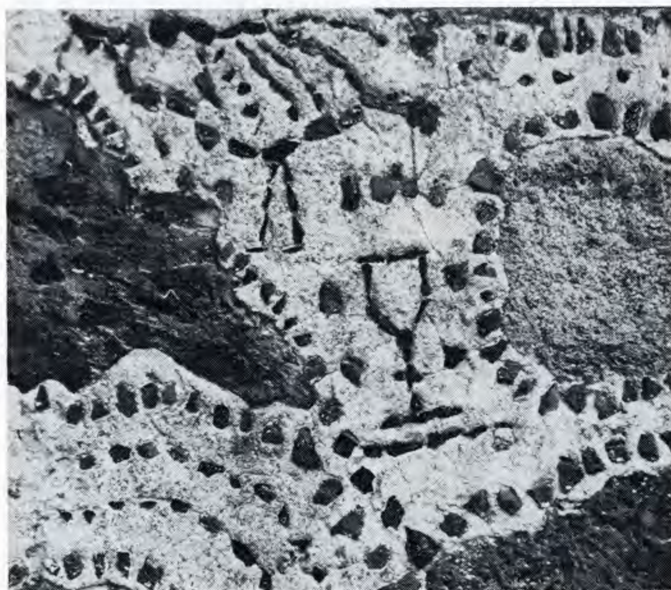
Разам з тым выступленні некаторых прадстаўнікоў эстрадных жанраў пакінулі ненайлепшыя ўражанні. Скажам, аншлагавыя канцэрты калектыву з удзелам У. Вінакура праходзілі ў атмасферы пастаяннага балансавання на мяжы добрага густу і гумару сумніцельнай якасці. Ансамбль «Апельсін» у цэлым не падтрымаў свайго колішняга аўтарытэту і выглядаў «плодам» творчасці не першай свежасці. Многія тэатральна-канцэртныя цэнтры па-ранейшаму дрэнна падрыхтаваныя для прыёму прафесійных выканаўцаў, маюць слабую матэрыяльную базу.

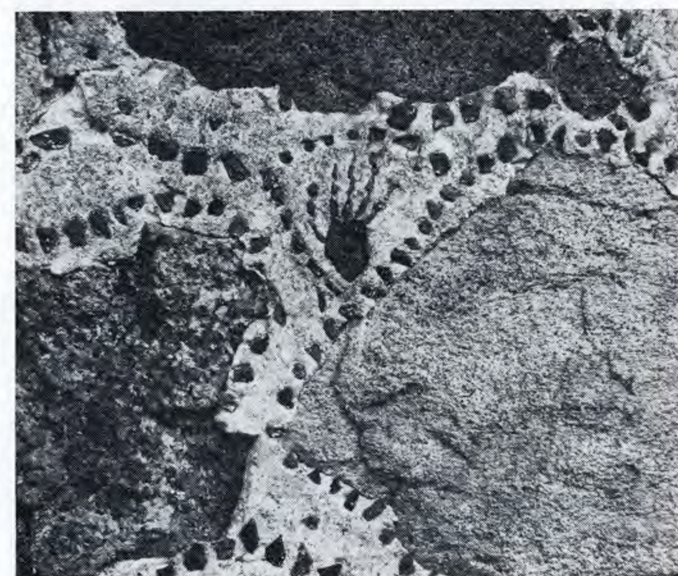
Увогуле ў параўнанні з ранейшымі фестывалямі «Беларуская музычная восень — 86» у галіне эстрады выглядала неперакanальна.

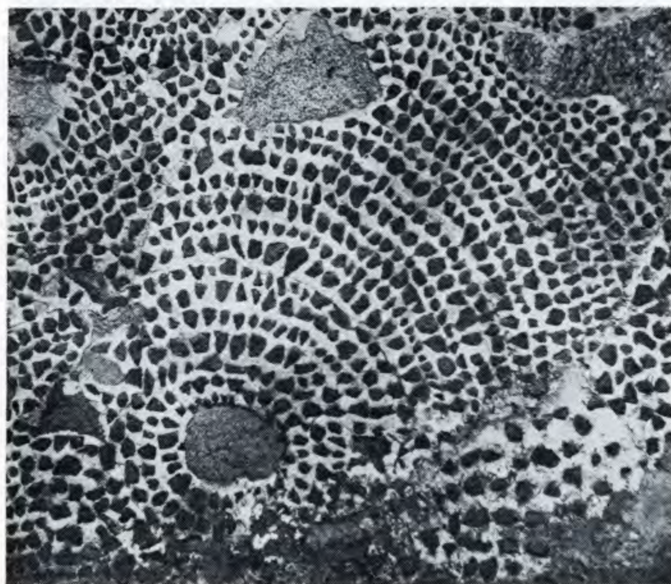
Сезон 1987—1988 гадоў будзе для Беларускай дзяржаўнай філармоніі юбілейны. Да свайго 50-годдзя гэтая канцэртная ўстанова рыхтуе шэраг самых розных значных мерапрыемстваў, у тым ліку і прадстаўнічых музычных фестываляў. Хочацца спадзявацца, што «Беларуская музычная восень — 87» улічыць недапрацоўкі і падтрымае высокую марку і традыцыі гэтага па-сапраўднаму значнага і аўтарытэтнага свята мастацтваў.











СЯРГЕЙ СЕРГАЧОЎ, кандыдат архітэктуры

МАЗАІКІ БРАСЛАЎСКАГА КРАЮ

Арыгінальнае дэкаратыўнае аздабленне каменнага млына ў вёсцы Зарачча Браслаўскага раёна Віцебскай вобласці незаслужана засталося па-за ўвагай даследчыкаў. Адкрыты гэты помнік быў даўно[1]. Але, мусіць, успрымаўся як адзінкавы ўзор, што не дае падстаў рабіць нейкія абагульненні і высновы. Магчыма, гэты факт выпадаў з пэўнай сістэмы. Народнае дойлідства Беларусі традыцыйна звязвалася з драўлянымі будаўнічымі матэрыяламі.

Вадзяны млын у Зараччы размешчаны ў вузкай нізіне невялікай, але ў гэтым месцы хуткай рачулкі. Паварот — і дарога рэзка спускаецца ўніз. Выкладзеная каменнем траса вядзе да невысокіх, масіўных, зробленых з валуну сценаў млына з двухсхільным дахам. Можна заўважыць, што будынак неаднаразова разбураўся і аднаўляўся. Ад першай пабудовы, якая ўяўляла асаблівую каштоўнасць, зберaглася толькі частка сценаў.

На галоўным фасадзе размешчаны дзвярны праём і акно. Зрэшты, тут, як і на іншых фасадах, праёмы, акаймаваныя чырвонай цэглай, зроблены пазней. Яны парушаюць першасную канструкцыю, а то і ўвогуле знішчаюць дэкаратыўнае аздабленне сценаў.

Млын пабудаваны з сабранага на палях бутавага каменю на вапнавай рошчыне. Некаторыя валуны абчасаныя з аднаго боку. Гэта дапамагае фарміраванню вонкавых плоскасцей сценаў. У паверхню вапны паміж валунамі ўкрапаны невялічкія каменьчыкі — найчасцей колатыя глыбінныя магматычныя пароды цёмнага колеру (на Беларусі нават сярод ледніковых адкладанняў яны сустракаюцца досыць рэдка).

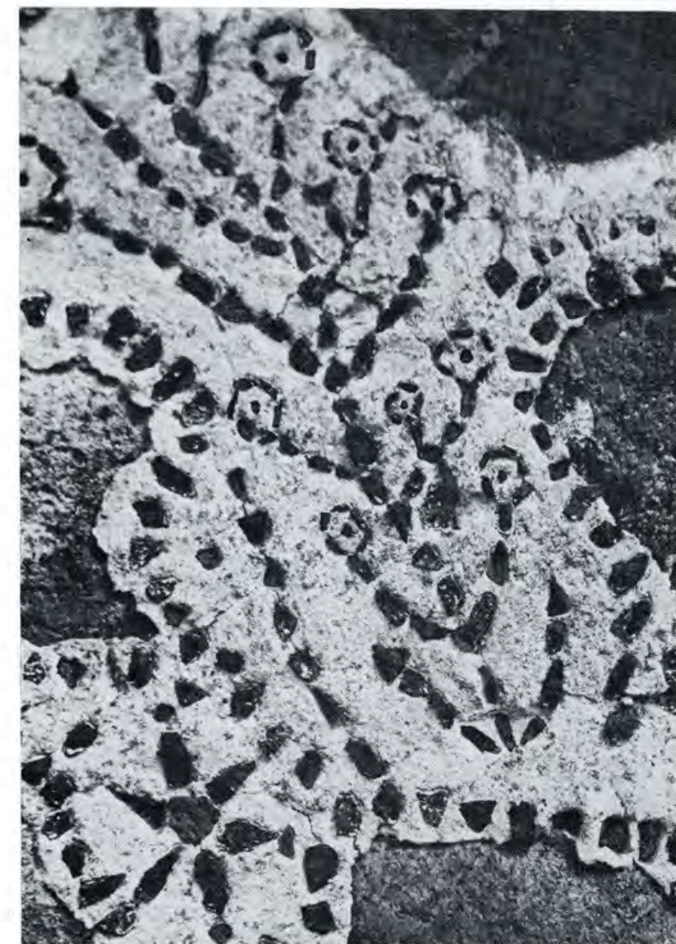
Гэтыя невялічкія каменьчыкі, дыяметрам ад аднаго да трох сантыметраў, размешчаны, здаецца, хаатычна. Але, калі больш пільна разглядаеш гэтую своеасаблівую мазаіку, заўважаеш пэўны парадак — арнаментальныя матывы, нават выявы раслін, кветак, птушак. Прычым уражваюць не столькі сцены млына цалкам, колькі іх асобныя фрагменты з якім-небудзь адным сюжэтам.

Ва ўсе часы дойліды з ахвотай ужывалі такі просты і эфектны прыём, як кантраст. Супрацьпастаўленне форм, колеру дэталяў і элементаў, прыёмаў садзейнічала павышэнню эмацыянальнага ўспрымання архітэктуры. Кантраст (асобныя камяні на фоне белай вапны) — асноўны сродак фарміравання мастацкага вобраза вышэйзгаданага архітэктурнага помніка. Супрацьпастаўлены памеры каменьчыкаў і валуноў. Выразныя, вострыя грані каменьчыкаў — акруглым краям валуноў. Цёмныя каменьчыкі аднаго тону кантрастуюць са шматколернымі валунамі. Гэты эфект узмацняецца на белым вапнавым фоне.

←

1	2
3	4
5	6

1, 2. Фрагменты дэкору сценаў млына ў в. Зарачча Браслаўскага раёна.
3, 4. Фрагменты дэкору сценаў свірна ў в. Пагошча Браслаўскага раёна.
5. Дэкор усходняй сцяны касцёла ў Браславе (1826 г.)
6. Дэкор слупоў аборы ў в. Нача Полацкага раёна.



Фрагмент дэкору сценаў свірна ў в. Пагошча Браслаўскага раёна.

Найбольш распаўсюджаны прыём дэкору — размяшчэнне каменьчыкаў на сценах млына россыпам, які больш-менш запаўняе ўчасткі сценаў паміж валунамі. Часта россып парадкавалі, утваралі рады каменьчыкаў, якія нагадваюць ланцужкі, а таксама рады, што акаймоўвалі валуны. На галоўным фасадзе, скіраваным на паўднёвы захад, ёсць таксама выкладзеныя з камення сонейкі, кветкі — адзінкавыя і ў некалькі радоў. Найбольшую цікавасць уяўляе голька расліны з кветкамі і побач птушка. Прычым, калі голька з кветкамі цалкам выкладзена з каменьчыкаў, то для выявы птушкі будаўнік падабраў два невялікія камяні з асноўных, якія выступаюць са сцяны. Гэтая выява размешчана ў цэнтры. Ёй, відавочна, адведзена галоўная роля ў сімволіцы дэкору. Кветкі і птушкі заўжды сімвалізавалі дабро, шчасце, дабрабыт. У левай частцы галоўнага фасада — кампазіцыя з трох кветак у вазонах (сярэдняя размешчана трошкі вышэй). На гэтым жа фасадзе ёсць ці то два сонейкі, ці то дзве зоркі.

Бакавы фасад, аддалены ад гледачоў, вырашаны прасцей — тут толькі россыпы каменьчыкаў, акайма-

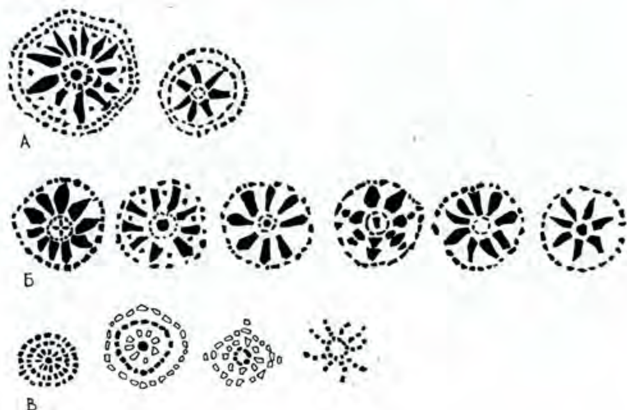
ваныя радамі і ланцужкамі. Уведзены новы выяўленчы сюжэт — невялікая елачка. Другі бакавы фасад, з боку пад'езда да млына, аздоблены больш разнастайна. Два сонейкі з промнямі (зберагліся фрагментарна) акаймаваны колам. Найбольшую цікавасць уяўляе кампазіцыя каля вугла млына — паміж плямамі валуноў прыгожа выгінаецца голька з кветкамі. А крыху ніжэй, каля самай зямлі, — выява бусла.

Разглядаючы сцены млына, можна, здаецца, бясконца адкрываць новыя, не заўважаныя раней сюжэты і матывы. Выявы, бясспрэчна, простыя і наіўныя. Але гледача не пакідае адчуванне жыццярадаснасці і аптымізму, уласцівых народнаму мастацтву ўвогуле. Сонца, якое на працягу дня па-рознаму асвятляе сцены, незаўважна мяняе ўмовы ўспрымання млына. Выступы валуноў і каменьчыкаў кідаюць цені, шурпатая паверхня сцяны робіцца то святлейшай, то цямнейшай. Гэта надае дэкору загадкавасці і таямнічасці.

Варта адзначыць, што для гэтай часткі беларускага Паазер'я камень — вельмі тыповы будаўнічы матэрыял. Тут сустракаюцца магутныя каменныя фундаменты ў жылых дамах, клецях, храмах. Шчыльная падгонка часаных камянёў або сабраных па палях валуноў, аб'яднаных у адзіную канструкцыю на вапне, сведчыць пра вялікі вопыт, вынаходлівасць, цярпенне будаўнікоў. Зрэшты, фундаменты часам клалі і без вапны. Раўнамерная перадача нагрузак у такім выпадку забяспечвалася толькі своеасаблівай перавязкай камянёў у кладцы. Каменны фундамент выкарыстоўвалі на тэрыторыі беларускага Паазер'я яшчэ і таму, што роўных і зручных для забудовы месцаў тут няшмат. А падобная канструкцыя дазваляе стварыць адзіны ўзровень, неабходны для ўкладкі ніжняга вянца зруба. У сувязі з тым, што ў Паазер'і даволі высокі ўзровень грунтовых вод, каменнем тут брукуюць двары, вуліцы, падлогу ў сенцах. Ледавік пакінуў на гэтай зямлі камення больш чым дастаткова.

У вёсцы Пагошча Браслаўскага раёна, што прыкладна ў 15 км ад Зарачча, зберaглося некалькі гаспадарчых пабудоў былога маёнтка. Іх сцены зроблены з бутавага каменю на вапне. Пра час будаўніцтва можа сведчыць надпіс над уваходам у адзін з будынкаў — 1820, які выкладзены кавалачкамі бітай кафлі. Дэкаратыўнае аздабленне дзвюх пабудоў стваралася звычайным россыпам каменьчыкаў. Дэкор трэцяй, з найбольш цікавым аб'ёмам складаецца з мноства самых разнастайных сюжэтаў. Гэта свіран, размешчаны паблізу паркавай зоны. Больш увагі нададзена аздабленню таго боку, які скіраваны да панскага дома. Тут сустракаюцца і звычайныя, знаёмыя ўжо сюжэты: кветка, кветка ў вазоне, голька з кветкамі, сонейка, елачка. Прычым усе выявы даволі складаныя, дынамічныя, выкладзены з дакладна падабраных каменьчыкаў. Найбольш прыцягваюць увагу чалавечая далонь і ўсмешлівы тварык з каронай. Унізе, бліжэй да зямлі, даволі буйная выява курыцы. Тут упершыню сустракаецца малюнак чаркі. На галоўным фасадзе ёсць дзве яе адзінкавыя выявы і яшчэ адна, у нішы, з двума віннымі штофамі розных памераў па баках. На цокалі ўсходняга фасада так-

«Сонейкі» касцёла ў Браславе (1826 г.): А — з двума коламі; Б — з адным колам; В — іншыя салярныя матывы.



сама ёсць малюнак чаркі з вінным штофам. Падобная тэма можа сведчыць пра форму разліку за работу, якую часта выкарыстоўвалі памешчыкі, эксплуатуючы талент, майстэрства простых людзей. Прыцягвае ўвагу і выява каня ў нішы галерэі. Левая частка галоўнага фасада больш сціплая, тут акрамя двух сонейкаў ёсць толькі раслінныя сюжэты — кветкі і елачкі.

Паўночны фасад аздоблены не толькі простымі дэкаратыўнымі матывамі (россып, ланцужкі, рады-каёмкі), але і дзвюма выдатна зробленымі елачкамі са шматлікімі лапкамі. Такіх няма ні на галоўным фасадзе, ні на млыне ў Зарачч. Лапкі розныя па даўжыні, ды і сама восевая лінія выгнутая, бо дэкор размешчаны сярод валуноў. У самым кутку, паблізу галоўнага фасада, выкладзена голька з трыма кветкамі. Улічваючы тое, што з-за рэльефу дэкор падняты на значную вышыню, будаўнікі зрабілі выявы вельмі буйнымі. Не заўважыць іх немагчыма.

З той самай прычыны на ўсходняй, ужо двухпавярховай сцяне выявы размешчаны толькі на цокалі. Злева ад аднаго з уваходаў у сутарэнне зберагліся рэшткі надпісу — па 3 — 5 літар, закампанаваных у 4 радкі. Вядома, што маёнтак доўгі час (і ў перыяд будаўніцтва) належаў Агінскім. Аднак прозвішча ўладальніка ў надпісе на свіране не прачытваецца. Другі сюжэт, чарка з вінным штофам, размешчаны каля самай зямлі і збярогся толькі часткова. Прычым, як і ў галерэі галоўнага фасада, гэтая выява была акаймавана рамкай, выкладзенай каменьчыкамі.

У параўнанні з млыном у Зарачч, свіран дэкараваны больш разнастайна. Тут мы сустракаем характэрныя для народнага мастацтва сімвалы шчасця і дабрабыту. Што ж датычыць чарговасці ўзвядзення пабудоў, то тут можна выказаць наступнае меркаванне. Пагошча ў адрозненне ад Зарачча належала больш знатнаму арыстакратычнаму роду. І, думаецца, будаўнікоў маглі запрасіць сюды толькі пасля таго, як яны выявілі сваё майстэрства і здольнасці ў Зарачч. У дэкоры свірна ў Пагошчы на больш высокім тэхнічным узроўні развіваюцца сюжэты і матывы, якія сустракаюцца ў аздабленні млына ў Зарачч. Гэтыя пабудовы — вынік працы калектыву ра-

бочых. Але аздобіць іх мог і адзін чалавек. У кожным разе, ён ствараў найбольш складаныя сюжэты. А сваім таварышам пакідаў выкананне больш простых дэкаратыўных матываў. Гэтым абумоўлена агульнае стылявое вырашэнне дэкору млына ў Зарачч і свірна ў Пагошчы.

І хоць непасрэдных доказаў няма, думаецца, што тыя ж работнікі прымалі ўдзел у будаўніцтве касцёла ў Браславе. Касцёл узводзіўся ў 1826 годзе на месцы больш старажытнага будынка. Мяркуючы па акварэлі Д. Струкава (1860-ыя гады), касцёл быў невялікі, аднанефавы, з высокім бабінцам і шчыпцом на галоўным фасадзе. Дах быў двухсхільны, другі шчыпец завяршаў алтарную сцяну. Відавочна, што аўтар акварэлі імкнуўся дакладна намаляваць валуновую кладку невысокай агароджы і сценаў касцёла, асабліва галоўнага фасада. Канструктыўнае вырашэнне было традыцыйным. Сцены складзены з валуноў на вапне. Звычайна абчэсвалася толькі адна грань (яна фарміруе паверхню сцяны). Натуральна, павышаная ўвага надавалася апрацоўцы кутніх камянёў. Дэкор па-ранейшаму вызначаўся кантрастным супрацьпастаўленнем рознакаляровых плям валуноў, якія асабліва кідаюцца ў вочы на фоне белай вапны, і россыпаў выразных, цёмных кавалачкаў колатага каменя.

Перабудова 1892 года істотна змяніла аблічча храма. Павялічыліся яго памеры. Ён зрабіўся трохнефавым. З-за гэтага была разабрана частка сценаў, зменена размяшчэнне аконных праёмаў. Фрагменты ўсходняй і паўночных сценаў сведчаць пра тое, што іх дэкор быў больш стрыманы, чым у двух разгледжаных вышэй збудаваннях. Відавочна, тут адбілася жорсткасць кананічных патрабаванняў да архітэктуры касцёлаў. Таму дэкаратыўнае аздабленне складалася ў асноўным з россыпаў, ланцужкоў каменьчыкаў. Варта адзначыць і некаторыя наваўвядзенні: рады, што акаймоўваюць валун, развіваюцца ў канцэнтрычную сістэму. Майстры спрабуюць выкарыстаць чаргаванне радоў цёмных і чырвона-карычневых каменьчыкаў.

Верхняя частка сценаў аздоблена сонейкамі, якія зрабіліся галоўнай тэмай дэкору. Тут, у параўнанні з падобным элементам на млыне ў Зарачч і свірне ў Пагошчы, формы значна багацейшыя, адчувальны дух імправізацыі.

Сонейкі размешчаны наступным чынам: 22 на ўсходняй (алтарнай) сцяне і толькі 7 на больш доўгай паўночнай (бакавой). На бакавой сцяне знаходзяцца самыя складаныя варыянты. Нераўнамерна размешчаны сонейкі на алтарнай сцяне — 6 на левым яе баку і 16 на правым. Акрамя таго, варта адзначыць тыпалагічную разнастайнасць самога сюжэта. Напрыклад, цэнтр сонейкаў вырашаўся ў некалькіх варыянтах (каменьчык; кола з каменьчыкаў; каменьчык з колам і г. д.). Рабілася розная колькасць промняў, што выходзілі ад цэнтра, — ад 5 да 13 (часцей 7 — у 11 з 29 сонейкаў). Амаль усе сонейкі акаймаваны колам з каменьчыкаў, а ў трох выпадках (на паўночным баку) двума коламі.

Трапляюцца ў сонейках промні не з аднаго, спецыяльна падабранага каменя, а выкладзеныя з некалькіх. Як варыяцыю можна разглядаць упарадкаванае ўключэнне асобных каменьчыкаў у само сонейка, размяшчэнне іх паміж промнямі.

Сонейкі на храме знаходзяцца ў верхняй частцы сценаў, гэта значыць у іншых умовах успрымання, чым на млыне ў Зарачч і на свірне ў Пагошчы (там яны размешчаны на ўзроўні вачэй гледача). І, адпаведна, выявы большыя па памеру. Цікавыя спробы стварыць салярныя знакі выкладкай колаў, у якіх чаргуюцца розныя колеры каменьчыкаў.

Можна меркаваць, што паводле ўмовы заказчыка будаўнікі свядома адмовіліся ад іншых матываў дэкору, разнасталі і развівалі толькі сюжэт сонейка.

На першы погляд архітэктура згаданых вышэй браслаўскіх збудаванняў выпадае з агульнага строю вядомых нам помнікаў беларускага дойлідства. Але гэта толькі з першага погляду. Сама тыпалогія гэтых будынкаў, асабліва іх аб'ёмна-планіровачнае вырашэнне, вельмі звыклая. Канструкцыі сценаў, складзеных на вапне, — заканамерны этап развіцця каменных канструкцый у беларускай архітэктуры. Можна згадаць вядомыя абарончыя збудаванні XIII — XVI стст. і мноства больш позніх збудаванняў XIX — пачатку XX стст.

Будаўнікі заўсёды стараліся выкарыстоўваць дэкаратыўныя якасці каменя, асабліва ў спалучэнні з цэглай. Прынцыпы ўжывання матэрыялу тут глыбока традыцыйныя. Сама канструкцыя робіцца асновай мастацкай выразнасці збудавання. Ручная праца, канкрэтны падыход да кожнай часцінкі будучай канструкцыі вымагалі ад будаўнікоў практычнасці, дастаткова высокага ўзроўню ведаў, мастацкага пачуцця. Як лепш умацаваць валун у сцяну? Можа, яго злёгку абчасаць? А які камень пакласці побач, каб канструкцыя зрабілася больш моцнай, а сцяна і ўсё збудаванне прыгажэйшымі? Гэтыя пытанні, адчуваецца, не раз задавалі сабе дойліды.

Падобны метад будаўніцтва садзейнічаў развіццю форм дэкору, у якім пры цэласным вырашэнні вялікае значэнне набывалі індывідуальныя элементы.

У 20-ых гадах XIX стагоддзя эпоха барока завяршылася паўсюдна, хоць рэмінісцэнцыі гэтага стылю можна прасачыць у архітэктуры Беларусі да канца гэтага стагоддзя. У Беларусі барока, якое моцна ўплывала на развіццё ўсёй мастацкай культуры, асабліва выяўленчага і дэкаратыўнага мастацтва, садзейнічала выпрацоўцы форм і прыёмаў народнага дойлідства. У гэты час мясцовыя будаўнікі пасля знаёмства з лепшымі ўзорамі сусветнай мастацкай культуры займалі і інтэрпрэтавалі формы каменнага дойлідства, уключалі ў іх, а таксама ў прыёмы дэкарацыі свае ўлюбёныя матывы. Перыяд барока пакінуў на ўсёй тэрыторыі Беларусі вялікую колькасць цудоўных помнікаў выяўленчага мастацтва, скульптуры, архітэктуры. Прычым у гэты час пашырылася каменнае будаўніцтва.

Не варта забываць, што 20-ыя гады XIX стагоддзя — гэта перыяд рамантызму, які ўвасобіўся ў цэлым шэрагу твораў літаратуры, музыкі, жывапісу, створаных на беларускай зямлі. Сярод архітэктурных помнікаў, збудаваных у той час ці трохі пазней, на якіх відавочны адбітак рамантызму, — ратуша ў Ча-

чэрску, палац у Косаве Івацэвіцкага раёна. У Зараччы, Пагошчы і Браславе ў саміх сюжэтах і дэкаратыўных прыёмах праглядаецца пошук новага, невядомага або ўжо забытага, загадкавага. Тут відавочны ўплыў рамантызму, які абвяшчаў прынцыпы народнасці і нацыянальнай самабытнасці мастацкай творчасці. Магчыма, гэтыя прынцыпы і сюжэты здаваліся заказчыкам, прадстаўнікам мясцовай арыстакратыі і духавенства, загадкавымі. Але для народных майстроў тут усё было зразумела і натуральна, бо ў гэтых творах яны выяўлялі сваё светаўспрыманне.

Варта ўлічваць і тое, што кладка сценаў з бутавага каменю — праца цяжкая. Будаўніцтва, як правіла, вядзецца калектывам. Індывідуальныя магчымасці і талент спалучаюцца з калектыўным вопытам, які выяўляецца ў выкарыстанні і далейшым развіцці традыцыйных мастацкіх і канструктыўна-тэхнічных вырашэнняў.

Дэкараваныя падобным чынам будынкі — зусім не адзінкавыя з'явы, сканцэнтраваныя на абмежаванай тэрыторыі. Проста на Браслаўшчыне, дзякуючы адметнаму таленту будаўнікоў, мастацкасць аздаблення асабліва відавочная. Уважліва прыгледзеўшыся да архітэктурнай спадчыны Беларусі, можна адшукаць нямала помнікаў, якія льга паставіць у адзін рад з браслаўскімі. Напрыклад, у г. п. Рось Ваўкавыскага раёна збярогся жылы дом першай паловы XIX ст., дэкор франтона якога ўзмацняецца россыпам невялікіх цёмных каменьчыкаў, украпаных у вапну кладкі. У г. п. Поразава Свіслацкага раёна ў 20-ых гадах XIX ст. быў збудаваны касцёл, на сценах і агароджы якога аналагічны дэкор зроблены не з каменьчыкаў, а з кавалачкаў бітай керамікі. Дзіўна сярод часаных граней валуноў бачыць на сценах касцёла аскабалкі гаршкоў і збаноў — звыклых прадметаў хатняга ўжытку. З аднаго боку, такім чынам услаўляецца шырокавядомая поразаўская чорнаглянцаваная кераміка. З другога, сімвалічна выяўляецца непасрэдная повязь дойлідства з паўсядзённым чалавечым жыццём.

Кавалачкі бітага каменю, украпаныя сярод буйнога камення ў вапну, — распаўсюджаны дэкаратыўны прыём канца XIX ст. Вар'іраваліся колеры каменьчыкаў, гусцей ці больш рэдка размяшчалі іх на паверхні. Будаўнікі імкнуліся ўпарадкаваць дэкор. І каменьчыкі ўмацоўваліся больш-менш раўнамерна, невялікімі радамі (царква ў Ласіцы Пастаўскага, касцёл у Беніцы Маладзечанскага раёнаў і інш.). У сучасную мастацтвазнаўчую літаратуру гэтая тэхніка каменнай кладкі ўвайшла пад назваю «разынкавай». Часам у сцяну ўмуроўвалі жорны, іх фрагменты (як над уваходам у званіцу ў Ваўкалатах Докшыцкага раёна). Гэта ўзбагачала дэкаратыўнасць кладкі. Папулярным сюжэтам зрабілася і выкладзеная з каменьчыкаў дата будаўніцтва або рамонту будынка. Часта яна суседнічае з ініцыяламі ўладальніка або будаўніка (абора ў в. Нача Полацкага раёна). Ва ўсіх выпадках будаўнікі імкнуцца выкарыстоўваць кантраст — адзін з выдатных сродкаў гармanізацыі мастацкай кампазіцыі.

Што ж тычыцца трох браслаўскіх пабудоў, пра якія ішла гаворка ў артыкуле, то, мяркуем, вывучэнне архіўных матэрыялаў дасць нам шмат цікавага. У разліковых і касавых кнігах памешчыцкіх маёнткаў, магчыма, зберагліся прозвішчы будаўнікоў, даты ўзвядзення, якія-небудзь іншыя непасрэдныя або ўскосныя звесткі. Хутчэй за ўсё працавала група прыгонных сялян. Нават калі выказаць меркаванне, што будаўнікі прыйшлі з іншых земляў (тут недалёка Літва, Латвія, нават Эстонія, дзе вельмі развітыя традыцыі каменнай будоўлі і сустракаюцца варыяцыі падобных дэкаратыўных прыёмаў [2]), то і тады варта прызнаць, што работу яны выконвалі не механічна, а засвоіўшы традыцыі, асаблівасці мясцовай мастацкай культуры.

Помнікі архітэктуры, якія цалкам або фрагментарна зберагліся на тэрыторыі Браслаўшчыны і суседніх раёнаў, патрабуюць увагі даследчыкаў. Напрыклад, у в. Стафанава Міёрскага раёна ў пачатку 30-ых гадоў нашага стагоддзя ў парку маёнтка стаяў невялікі двух'ярусны лямус, паводле плана шасцігранны. Сцены яго ніжняга, каменнага яруса былі дэкараваныя россыпам каменьчыкаў з ярка выяўленымі радамі-коймамі. Магчыма, тут увасабляліся і іншыя сюжэты.

Варта неадкладна паставіць пад дзяржаўную ахову унікальны архітэктурна-мастацкі помнік — свіран у в. Пагошча. Два другія згаданыя каменныя збудаванні Браслаўшчыны ўжо прызнаныя помнікамі архітэктуры. Варта правесці абмеры, расшыфраваць незразумелыя сюжэты дэкору (напрыклад, дзе-нідзе на будынках у Пагошчы і Зараччы відаць выкладзеныя каменьчыкамі літары, хоць, магчыма, гэта выпадковыя супадзенні). Гэтую работу, думаецца, здольны арганізаваць рэспубліканскі савет Таварыства аховы помнікаў гісторыі і культуры. Можна далучыць студэнтаў і выкладчыкаў політэхнічнага або тэатральна-мастацкага інстытутаў (нават у час практык, абавязковых па вучэбных праграмах). Прычым работу гэтую не варта адкладваць: уздзеянне дажджоў і маразоў, ветру і сонца няўмольнае. Асыпаецца вапна, выпадаюць каменьчыкі, прасядаюць і трэскаюцца сцены.

Прыёмы дэкарацыі, што зберагліся на трох збудаваннях пачатку XIX стагоддзя ў Браслаўскім раёне, сведчаць пра глыбокія традыцыі народнай творчасці, якія з поспехам развіваюцца ў наш час.

[1] Пазняк З. Браслаўшчына. Мн., 1970. С. 33; Збор помнікаў гісторыі і культуры Беларусі. Віцебская вобласць. Мн., 1985. С. 149—150.
[2] Тихазе К. И. Народное зодчество Эстонии. Л., 1964. С. 33.

АНАТОЛЬ КУЛАГІН, кандыдат мастацтвазнаўства

БЯССТРАСНЫЯ ХРАНОМЕТРЫ, ЖЫВЫЯ СВЕДКІ

Гадзіннік-картэль. Латунь. Мадэрн. Зроблены ў Парыжы на пачатку XX ст. (Гомельскі абласны краязнаўчы музей).

Ва ўсе перыяды свайго існавання гадзіннікі з'яўляліся важнымі элементамі не толькі штодзённага побыту чалавека, але і яскравымі дэкаратыўнымі і, у нейкім сэнсе, філасофскімі атрыбутамі як інтэр'ераў памяшканняў, так і манументальна-парадных горадабудаўнічых ансамбляў. Гадзіннікамі-курантамі абсталёўваліся вежы ратушаў — у Віцебску, Гродне, палацаў — у Нясвіжы, Варончы Карэліцкага раёна. Куранты былі на вежах езуіцкіх касцёлаў у Магілёве (1725), Мінску (гданьскай работы, 1730), Брэсце, Юравічах Мазырскага раёна (1746), Полацку (работы віленскага майстра Густава Мудні), Троіцкай царквы ў Воўчыне Камянецкага раёна. Але асабліва значную ролю адыгрывалі механічныя гадзіннікі ў палацавым інтэр'еры XVIII ст. Не толькі як прыстасаванні для адліку часу, але і як імпазантныя атрыбуты дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва, дзівосныя экспанаты інтэр'ернага музея.

У першай палове XVIII ст. гадзіннікі былі, як правіла, замежнай вытворчасці. Іх прывозілі з Парыжа, Берліна, Мюнхена, Лондана. У Францыі, напрыклад, вытворчасць гадзіннікаў дасягнула свайго «залатога веку» пры Людовіку XIV (1638—1715 гг.) і Людовіку XV (1715—1757 гг.). З гадзіннікавымі майстрамі спаборнічалі і буйныя мастакі эпохі, такія як французы Мейсанье, Фальканэ, Вато, Фраганар і інш. Асабліва высокім узроўнем мастацкага афармлення вызначаліся гадзіннікі французскай майстэрні Андрэ Шарля Буля.

Чаго толькі не выраблялі на Беларусі для задавальнення патрабавальных густаў «зацнага свету» — фарфоравы посуд і мэблю, славутыя слуцкія паясы і габелены, але вось гадзіннікаў... гадзіннікаў вельмі мала. У тую пару не было для іх вытворчай базы і рамесніцкіх традыцый. Вядомы толькі адзінкавыя рамесныя творы брэсцкіх майстроў. Адкрытая ў 1784 г. у Дуброўне на Віцебшчыне гадзіннікавая фабрыка-школа праіснавала 9 гадоў і была потым пераведзена ў Маскоўскую губерню. Магнаты набывалі гадзіннікі за мяжой, а сяляне і пераважная частка шляхты для вызначэння часу, як пісаў у сваёй «Прамове» Іван Мялешка, мелі «добры то наш гадзіннік — пятух, што нехыбна ўпоўнач кукарэкаець»[1].

У Заходняй жа Еўропе мастацка-дэкаратыўнага ўзлёту вытворчасць гадзіннікаў дасягнула адначасова з шырокім распаўсюджаннем у мастацтве віртуознага і вытанчанага стылю ракако. У тэматыцы аздаблення гадзіннікаў набываюць папулярнасць пуці (выявы маленькіх хлопчыкаў), пастаральныя сцэнкі, сюжэты перамогі Кахання над Часам, няўстойлівасцю і хуткаплыннасцю якога лёгкадумна пагарджалі ў тую эпоху. Як і ва ўсе жанры мастацтва, у афармленне гадзіннікаў пранікаюць экзатычныя кітайскія матывы, а таксама паркавая тэматыка з трэльяжнымі альтанкамі, квяцістым кустоўем з пастухамі і пастушкамі, маркізамі і куртызанкамі. Вялікая тыпалагічная група гадзіннікаў афармлялася паводле кампазіцыйнай схемы — выява грота на мудрагеліста выгнутай падстаўцы, накрытага вянком з кветак, сярод якіх кампанаваліся фігуркі купідонаў, пуці, закаханых.

Гадзіннікі былі перш за ўсё дзівоснымі і моднымі рэчамі раскошы. Замежны гадзіннік для шляхціца значыў не менш, чым шабля. Але мець толькі адзін гадзіннік лічылася ганебным. Гадзіннік служыў і каштоўным падарункам. Дамы ўладкоўвалі гадзіннікі ў прычоскі, у буфы вопраткі, насілі як кулоны і кальё, усыпаныя алмазамі і рубінамі, прыдворныя франты ўпраўлялі ў залатыя і сярэбраныя булдавешкі сваіх кіёў. І гэта зусім не азначала, што тады ўсе цанілі і берaглі час, як гэта вымушае рабіць сённяшні рытм жыцця. Велікасвецкай эліце часу хапала, яна нават не ведала, чым яго запоўніць, а калі час і цаніла, дык толькі як сладастраснае імгненне. Цікава, што з'яўляўся і пратэст супраць гадзіннікаў, якія напаміналі пра хуткаплыннасць жыцця і яго марнасць. Гадзіннікі былі, такім чынам, яшчэ адной забаўкай незанятай увагі. Час пачнуць цаніць у наступную эпоху — Асветы. І гадзіннікі разам з функцыянальнай неабходнасцю набудуць строгую і стрыманую мастацка-дэкаратыўную трактоўку. У іх вырашэнні пачнуць панаваць не бяздумныя і бестурботныя пуці, а антычныя вобразы, алегорыі філасофскага зместу, тэ-

матыка жыццёвай мэтанакіраванасці і сэнсу быцця з высокакаштоўнай ацэнкай часу ў лёсе чалавека.

Майстры дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва ракако няспынна шукалі нечаканасці, незвычайнасці і непаўторнасці. Для кожнага гадзінніка мастак абавязкова знаходзіў сваю «іскрынку», якая не пакідала абыякавым і самага паспешлівага гледача. Гадзіннік у палацы Браніцкага ў Беластоку, напрыклад, здзіўляў не адно пакаленне наведвальнікаў. Ён быў выкананы ў выглядзе ажурнай бронзавай клеткі, аздобленай мініяцюрнымі карцінкамі-медальёнамі з эмалевымі кветкамі. Усярэдзіне месціліся куранты і фігуркі канарэек, якія сваім мілагучным голасам абвяшчалі час. Другі гадзіннік нагадваў фаэтон, запрэжаны львамі, якімі кіравалі амуры.

Афармленне двух ракайльных пандзюляў (камінных гадзіннікаў) саксонскага фарфору з экспазіцый Брэсцкага абласнога краязнаўчага і Гродзенскага гісторыка-археалагічнага музеяў заснавана на сюжэце гуллівых пуці ў мностве кветак і бясконцых выгінаў ракайльных ліній. Колькі тут весялосці, замілавання і капрызнай грацыёзнасці! Сярод кветак са шчырай непасрэднасцю забаўляюцца пуці-пузанчыкі, занятыя чымсьці сваім. Празрыстая белізна фарфору пераліваецца колеравым багаццем кветак і фігурак. Колер тут пастэльны, разбелены, а ўся каларыстычная гама натуральная, амаль жывая.

Па гэтых гадзінніках відаць, што вялікую ўвагу надавалі мастацкай кампазіцыі і куды меншую — функцыі самога механізма, трактаванага толькі як закамуфляваны цыферблат. Круглыя цыферблаты аблямаваны стракатымі вянкамі з дробных палявых кветак. Уся кампазіцыя трымаецца на трох С-падобна сагнутых падстаўках. На згібах кожнай — па аднаму гарэзліваму пуці. Завяршае кампазіцыю таксама фігурка пуці, узнятага на грэбні фарфоравых рыфлёных хваляў. Тэма пульхных аголеных дзетак сярод «мора» кветак — найбольш распаўсюджаная ў мастацтве ракако. Яе мы сустракаем нават у культавай іканаграфіі. На абразе «Марыя Магдалена» з Петрапаўлаўскага касцёла ў Лагішыне Пінскага раёна (Музей старажытнабеларускай культуры АН БССР) тая ж ракайльная весялосць і сумятня ружовых здаравячкоў-анёльчыкаў, захопленых гульнёй з кветкамі і драпіроўкамі. Гэткім жа «анёльскім» стафажам пры галоўнай цэнтральнай фігуры надзелены абраз «Маці боская» з царквы Параскевы Пятніцы ў Збірагах Брэсцкага раёна (фонды таго ж музея).

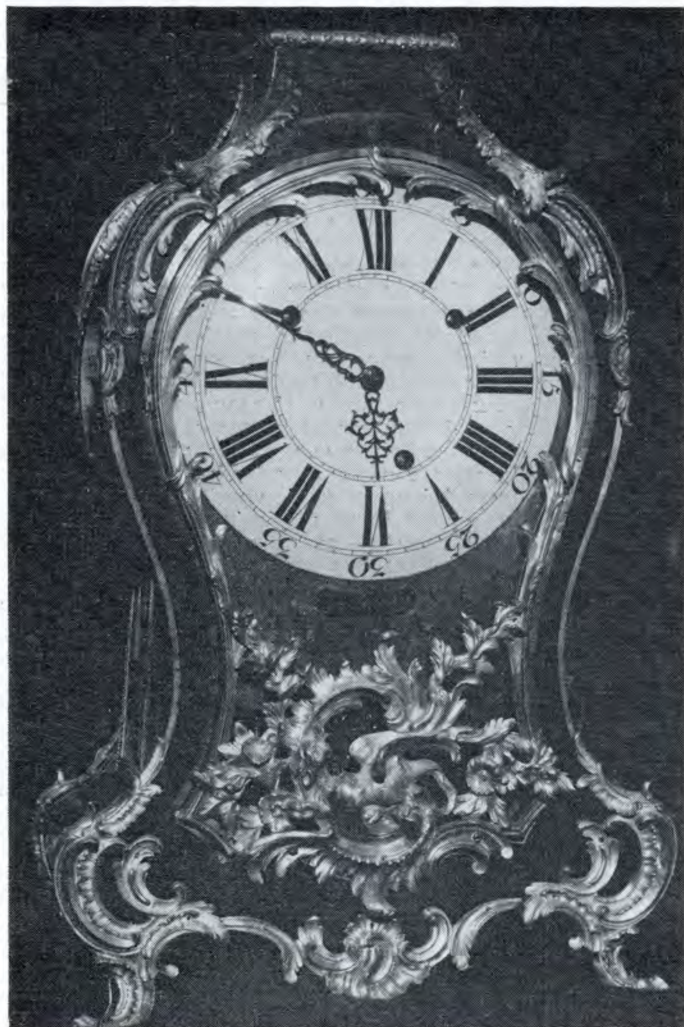
Немагчыма адрозніць сюжэтную распрацоўку гэтых гадзіннікаў ад дэкору вазы саксонскага фарфору першай паловы XVIII ст. з Кобрынскага ваенна-гістарычнага музея імя А. В. Суворава. Фарфоравыя гадзіннікі вылучае высокае выканальніцкае майстэрства і сапраўдны талент майстроў, якія з'яўляліся яркімі мастацкімі індывідуальнасцямі. Гэтым рэчам хатняга ўжытку індывідуальнасць надавала неўтаймоўнае багацце мудрагелістых форм, разнастайнасць кампазіцыйных мадуляцый. Мастацкі стыль ракако тут бездакорна зграбны, крыштальна празрысты і ўражальны.

Другі тып ракайльных гадзіннікаў дэманструе экспанат Гомельскага абласнога краязнаўчага музея. Зроблены з чырвонага дрэва пасля 1750 г., гадзіннік упрыгожаны аплікацыйным бронзавым арнаментам, аснову якога складаюць ракайльны С-падобны рыфлёны завіток і кветкі. С-падобныя выгіны паслужылі тут і для абмалёўкі падставак і цэнтральнай арнаментальнай плямы пад цыферблатам. Яшчэ адна пашыраная ў ракако S-падобная лінія абмалёўвае агульную форму гадзінніка. Круглы цыферблат акантаваны лёгкай бронзавай галінкай з завіткамі стылізаванага лісця. Тэхнічна бронзавая аплікацыя не менш цяжкая, чым фарфоравая лепка. Трэба было ствараць металічны дэкор не для роўнай плоскасці, а для мудрагелістай увагнута-пукатай формы драўлянага корпуса. І калі фарфоравыя гадзіннікі былі хутчэй своеасаблівымі экспанатамі палацавага інтэр'ера і больш стасаваліся з парадным сервізным посудам, дык драўляныя з бронзавым дэкорам — з шыкоўнымі мэблевымі гарнітурамі і звычайна ў спалучэнні з камодамі, столікамі-кансолямі, з пісьмовымі і туалетнымі столікамі, люстэркамі. І калі б гомельскі гадзіннік паставіць на ракайльны стол з фондаў Дзяржаўнага мастацкага музея БССР (работы берлінскага майстра Карла Левінскага, першая палова XVIII ст.), можна было б выразна адчуць іх арганічнае адзінства ў ансамблі.

У фондах таго ж Гомельскага абласнога краязнаўчага музея зберагаецца ракайльны гадзіннік XVIII ст., цалкам выкананы ў тэхніцы бронзавага ліцця. У аснове мастацкай трактоўкі гэтага твора — папулярны ў ракако сюжэт хмельнага Вакха — бога вінаградарства. На актыўна выгнутай падставе размешчана біклага, а тарэц яе дасціпна выкарыстаны пад цыферблат, на які абапіраецца ў добрым падпітку Вакх. На біклазе ляжыць захмялелы амурчык. Дзякуючы бляску пазалочанай бронзы, шматлікім блікам на графічнай штрыхоўцы ракайльных выгінаў, кантрасту тэмпераванай па арнаментальнай пабудове асновы і вялай, аморфнай пастаноўкі фігур гадзіннік уяўляе вабнае і цікавае відовішча, узбагачанае да таго ж меладычным боем так званай рэпетыцыі.

Аналагічны гадзіннік XVIII ст. захоўваецца ў экспазіцыі Дома-музея Адама Міцкевіча ў Навагрудку. Цалкам адліты з бронзы, ён уражвае «полымем» ракайльнай арнаментацыі, у аснове якой спалучэнне С- і S-падобных звіваў, ажурнасцю трэльяжнай сеткі. На навершы — багіня кахання, нібыта ў бронзавых хвалях.

Гадзіннік-кансоль. Чырвонае дрэва, бронза. Ракако. Зроблены пасля 1750 г. у Аўстрыі (Гомельскі абласны краязнаўчы музей).

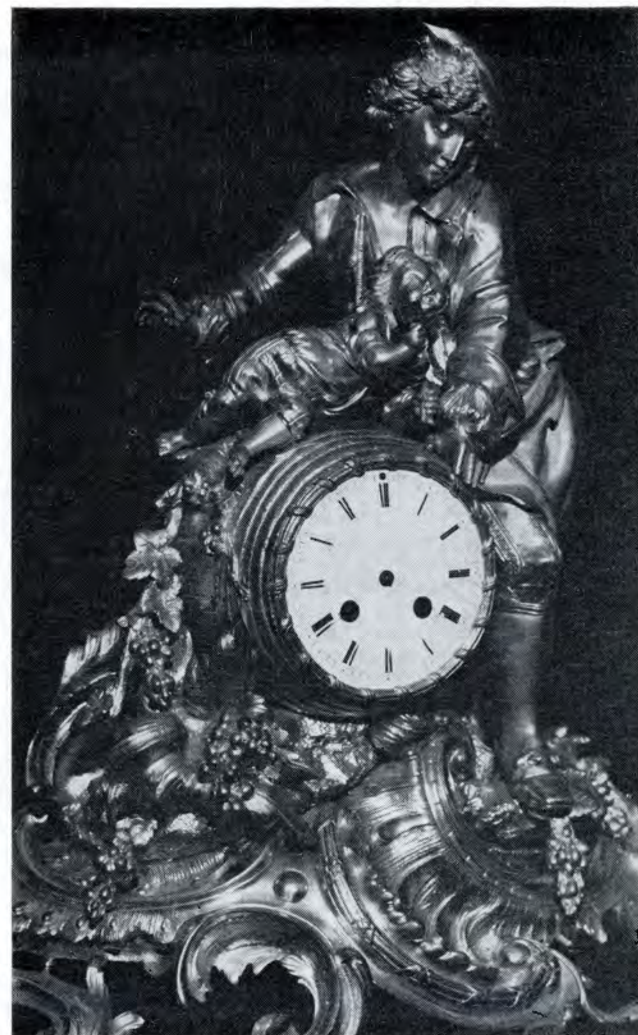


Гадзіннік. Саксонскі фарфор. Ракако. Сярэдзіна XVIII ст. (Гродзенскі гісторыка-археалагічны музей).

Гадзіннік-пандзюль. Бронза. Неаракако. Другая палова XIX ст. (Гомельскі абласны краязнаўчы музей).

Гадзіннік. Бронза. Ракако. XVIII ст. (Дом-музей Адама Міцкевіча ў Навагрудку).

Гадзіннік. Бронза. Ракако. XVIII ст. (Гомельскі абласны краязнаўчы музей).



Фантастычнай дэкаратыўна-сюжэтнай разнастайнасці гадзіннікаў эпохі ракако больш ужо не дасягалася. У другой палове XIX ст. у агульнай плыні пошуку новых форм і выяўленчых сродкаў мастакі адраджаюць у афармленні стацыянарных гадзіннікаў стыль ракако (другое ракако, ці неаракако), часткова ўзбагачаючы яго дэкаратыўнымі элементамі барока, класіцызму, ампіру. Некалькі такіх гадзіннікаў знаходзяцца ў Гомельскім абласным краязнаўчым музеі і Дзяржаўным мастацкім музеі БССР. У апошнім гадзіннік-пандзюль мае пірамідальную кампазіцыю з круглым цыферблатам у цэнтры. Завяршае гэты твор скала, на якой у непасрэднай натуральнай позе сядзіць апрануты ў багатае карункавае адзенне летуценны юнак, які толькі што пакінуў сваё паэтычнае чытанне. Майстар выявіў тут тонкае адчуванне ракайльнай арнаментыкі. Але, безумоўны прыхільнік рэтраспектыўнага ракако, ён не адчуў сутнасці стылю — пагарды да ўсялякай сіметрыі. І таму ў аснове размеркавання дэкору — агульная сіметрыя С-падобных выгінаў, акантавых звіваў, авальных плакетак, кветак, трэльяжа. У постаці юнака, позірку ўжо не ракайльная бясхмарная весялосць, а мэтанакіраваная думка.

Выканаўца другога бронзавага гадзінніка-пандзюля з Гомельскага абласнога краязнаўчага музея больш дасканала асвоіў стыль ракако і пры ўяўнай агульнай сіметрыі ўжывае разнастайнасць і непаўторнасць парных элементаў, вар'іруе актыўныя С-падобныя выгіны. І, быццам здзіўленыя імклівасцю часу і хуткабежнасцю юнацтва, глядзяць на цыферблат ў нязмушаных позах дзве німфы. Лагодныя, утаймаваныя леў і дэльфін пад іх нагамі сімвалізуюць панаванне юначай прыгажосці і кахання над грубай прыроднай сілай. Характэрнае таксама выкарыстанне арнаментаванага ў стылі неаракако цыферблата.

На пачатку XX ст. мастакі стылю мадэрн, шукаючы арыгінальных — цякучых і хвалістых ліній, так ці інакш звярталіся да арсенала мастацкіх сродкаў ракако. Вынік гэтых пошукаў увасоблены, напрыклад, у французскім гадзінніку-картэлі з экспазіцыі музея ў Гомелі. Цыркульны цыферблат узяты тут у спляценне вытанчаных ліній, якія захоўваюць С-падобны малюнак і перацякаюць адна ў адну. З ракако непасрэдна запазычана трэльяжная штрыхаваная сетка, фрагментарна скарыстаная ў верхняй і ніжняй частках гадзінніка. Павешаны на сцяну, ён нібыта расцякаецца па яе плоскасці лёгкай арнаментальна-пластычнай плямай. Няцяжка ўявіць такі гадзіннік у інтэр'еры стылю мадэрн, дзе не толькі нададзеныя яму атрыбуты, але і архітэктурныя формы набывалі нястрымныя плывучыя лініі, атэктанічныя формы. У гэтай рэтраспекцыі ў другой палове XIX — пачатку XX стст. гістарычных мастацкіх форм і прыёмаў адчуваецца і эстэтычная пераацэнка дасягненняў ракако, што пацвярджае яго самастойнасць як мастацкага стылю.

Застаецца пашкадаваць, што сучасная гадзіннікавая вытворчасць у рэспубліцы не здолела запоўніць спрадвечны дэфіцыт у высокамастацкіх вырабах, якія па-сапраўднаму б упрыгожылі інтэр'ер кватэры. Мастацкае вырашэнне большасці гадзіннікаў беднае і элементарнае, пазбаўлена творчай фантазіі. Зразумела, сёння патрэбна не эклектычнае аднаўленне знаходак мінулых эпох (той жа, скажам, «зязюлі»), а рэалізацыя новых таленавітых пошукаў, якія б адпавядалі эстэтычным густам сучасніка, ідэйна-мастацкай выразнасці, функцыянальнасці і, што галоўнае, патрабаванням бесперабойнай работы. Мы чакаем ад прамысловасці гадзіннікаў, якія б не толькі адмервалі наш час, але і ўзбагачалі наш штодзённы побыт. Спалучэнне функцыі з харабством — неад'емная ўласцівасць кожнай сапраўды мастацкай рэчы, прыклад чаму падаюць нам творы майстроў мінулых эпох.

Фота У. Жарко.

[1] Прамова Мялешкі // Хрэстаматыя па старажытнай беларускай літаратуры. Мн., 1959. С. 358.

З народнай спадчыны

УЛАДЗІМІР ПУЗЫНЯ

БЕЛАРУСКІЯ ЎДАРНЫЯ ІНСТРУМЕНТЫ

З практыкі майстра па вырабу народных музычных інструментаў

Вялікай павагай у народзе поруч з іншымі музычнымі інструментамі карысталіся і разнастайныя ўдарныя інструменты. Якое свята, вяселле абходзілася раней без цымбалаў, скрыпкі, гармоніка, дудкі? Там жа гучаць барабан, бубен, усе тыя інструменты, якія называюць адным словам — «ударныя».

Не буду закранаць тут агульнавядомых інструментаў, а раскажу пра тыя рэчы хатняга ўжытку, якія выкарыстоўваюцца з невялікімі пераробкамі ў якасці ўдарных. Гэта — набілкі (набіліцы), рубель, пранік, бойка, падкоўка, нават каса, калаўрот і іншыя. Нельга казаць, што гэта чыста ўдарныя інструменты, іх музычныя якасці (чысціня тэмбру, гуку, акустычныя дадзеныя) акрэсліць даволі цяжка. Трэба змяніць некаторыя памеры, зрабіць рэзанатарныя шчыліны, дапоўніць некаторыя дэталі. Многія рэчы побыту пасля гэтага можна ўжываць у якасці паўнацэнных ударных інструментаў, уключаць іх у склад прафесійных і самадзейных ансамбляў рознай стылявой арыентацыі.

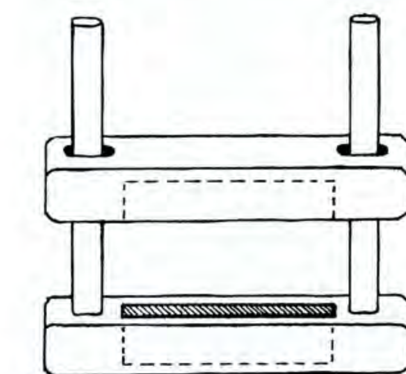
Набілкі (набіліцы)

У паўсядзённым ужытку гэта была важная частка кроснаў. У набілках замацоўваліся бёрды, якія шчыльна падбівалі нітку да ніткі ў час ткання. Набілкі выраблялiся з дрэва цвёрдых гатункаў (бяроза, бук, клён, граб). У дзвюх стопарных планках я рабіў рэзанатарныя паласці, як гэта паказана на малюнках. Там жа пазначаны і прыблізныя памеры дэталяў.

Гук здабываецца шляхам рэзкага ўдару адной стопарнай планкі аб другую.

Пранік

Пранікам раней карысталіся жанчыны пры мыцці бялізны. Выпаласкаўшы, яны не выкручвалі яе, а перылі, адбівалі пранікам, паклаўшы на дошку.

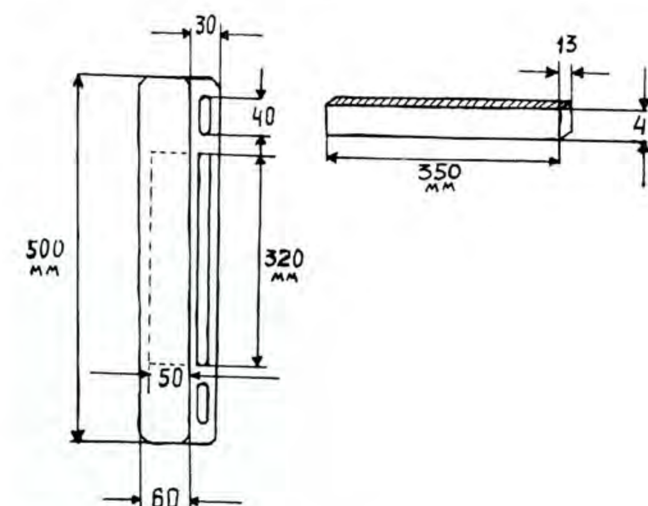


Агульны выгляд набілак

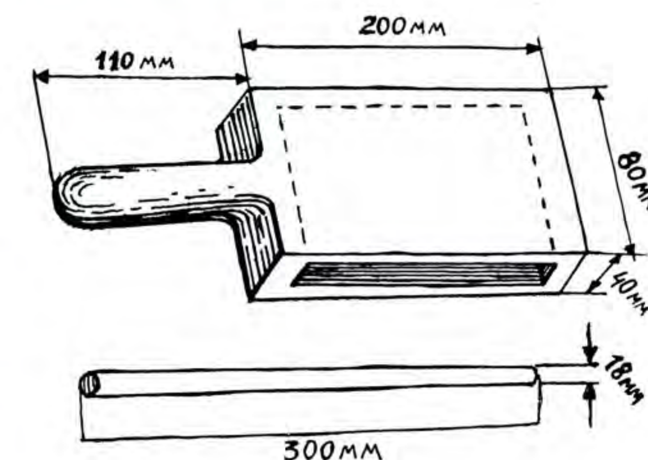
Пранік выраблЯўся з цвёрдага дрэва, у асноўным з бярозы, клёну, грушы. Калі зрабіць у ім рэзанатарную паласць, зменшыць памеры, дык з дапамогай яловай палачкі (гл. малюнак) на праніку можна адбіваць розныя рытмічныя малюнкі і нават падрабляць некаторыя рэальныя гукі, як, напрыклад, клёкат буслоў.

Рубель

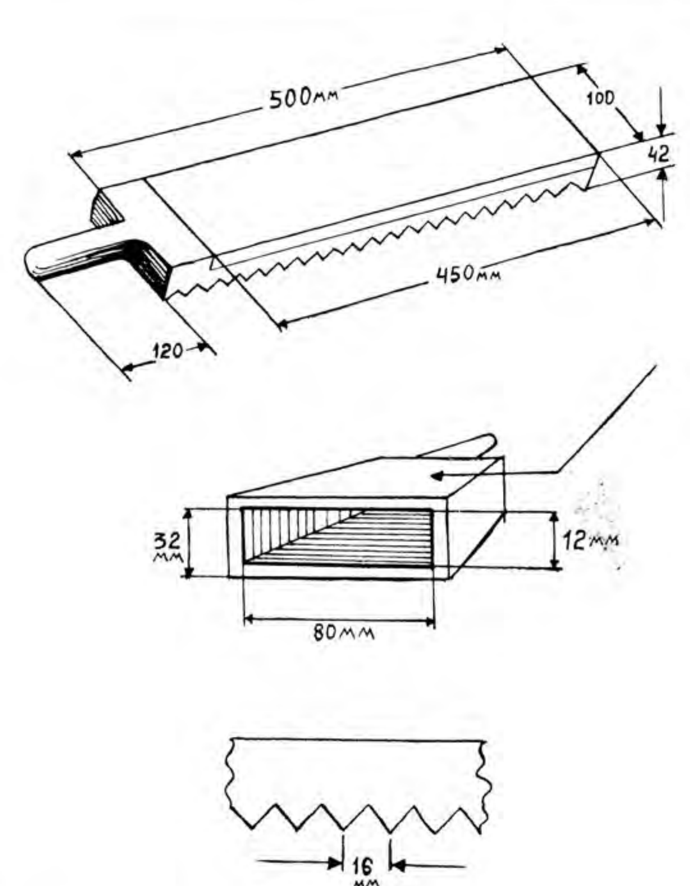
Рубель з качалкай (качалкі, валак) — вядомая раней прылада хатняга ўжытку. Памыўшы і высушыўшы ручнікі, посцілкі, гаспадыня накручвала іх на качалку і рублём, які мае з аднаго боку рыфленую паверхню, качала, разгладжвала іх.



Канструкцыя набілак



Канструкцыя праніка



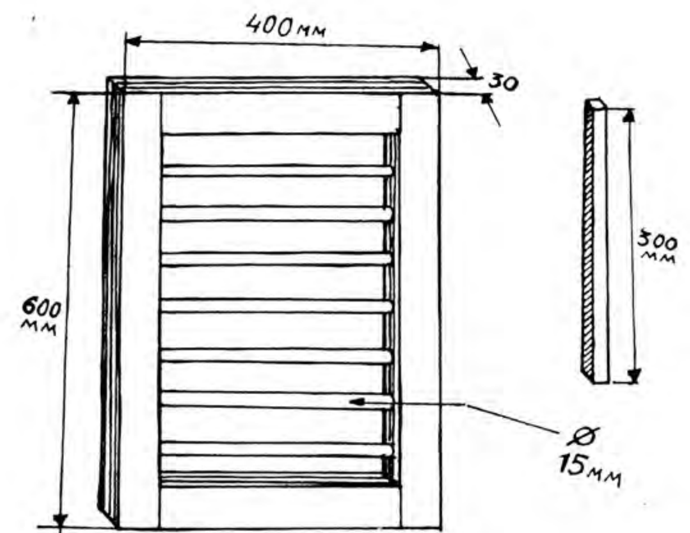
Канструкцыя рубля

Каб з рубля атрымаўся ўдарны музычны інструмент, яго рыфленую паверхню трэба зрабіць больш шчыльнай і дробнай, выдзеўбці рэзанатарную паласць, накрыць яе накладкай (дошка з ёлкі, гл. малюнак). Гук здабываецца яловай палачкай у час шаргатання ёю па рыфленай паверхні. Гук нагадвае пасаж на літару р (р-р-р...).

Драбілкі (драбінкі)

У паўсядзённым ужытку гэта прыстасаванне для сушкі лекавых траў, лісця тытуню, хмелю.

Драбінкі робяцца з добра высушанага цвёрдага дрэва. У рамку адпаведнай таўшчыні і даўжыні (гл. малюнак) устаўляюцца папярэчныя драўляныя палачкі — ад аднаго краю да другога. Гук здабываецца пры дапамозе яловай палачкі, як і на рублі.

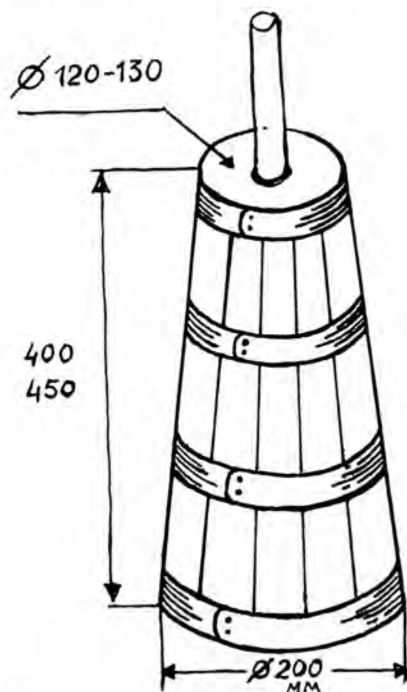


Канструкцыя драбінак

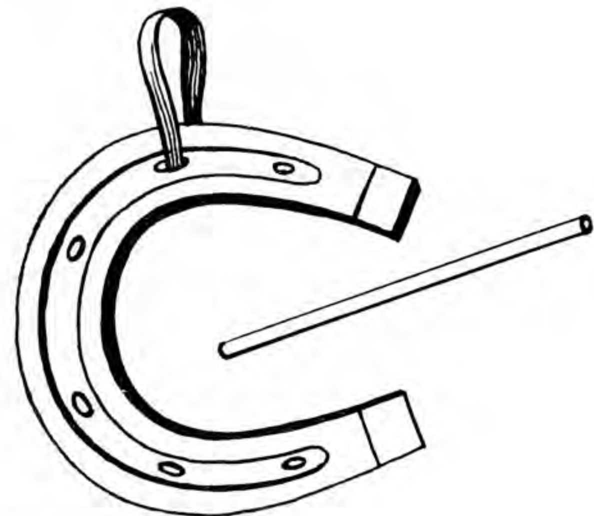
Рагуля

Гэта — цікавы музычны інструмент, які ў розных ансамблях можа часткова замяніць бубен. Вырабляецца ён вельмі проста з рагуліны грушы, яблыні або вішні. На тонкім моцным шнурку замацоўваюцца некалькі металічных талерачак розных дыяметраў так, як гэта паказана на малюнку. Узяўшыся правай рукой за больш доўгі рог рагулі, рэзкаватымі штуршкамі ўлева-ўправа музыка падмацоўвае рытмічны малюнак той або іншай мелодыі.

Агульны выгляд рагулі



Канструкцыя і памеры бойкі



Падкоўка

Бойка

Гэта — яшчэ адзін прыклад выкарыстання вядомай у побыце рэчы ў якасці своеасаблівага музычнага інструмента. У спецыяльную конусападобную драўляную дзежку праз дзірку ў накрыўцы ўстаўлялася калатоўка (біла), і шляхам рэзкага пасоўвання яе ўверх-уніз збівалася масла.

Калі ж з бойкі зняць накрыўку, верхнюю частку абцягнуць скурай з адтулінай у цэнтры, можна атрымаць ні на што не падобны музычны інструмент. Круглы драўляны наканіфолены кій, як той таўкач, устаўляецца ў адтуліну (гл. малюнак), прыціскаецца да яе краю і рэзка, як пры збіванні масла, апускаецца ўніз. Калі кій дакранаецца да дна бойкі, раздаецца надзвычай характэрны гук.

Падкоўка

Гэта — не што іншае, як добра ўсім знаёмая звычайная падкова. Аднак далёка не ўсе здагадваюцца, які своеасаблівы светлы, празрысты гук можна здабываць з такой падковы. Яго можна пачуць, калі падвесіць падкоўку на скураной пятлі і ўдарыць па ёй металічнай палачкай.

У народных музычных калектывах падкоўку выкарыстоўваюць замест вядомага класічнага трохкутніка.

На заканчэнне адзначу, што ўсе вышэйапісаныя інструменты поруч з бубнам, барабанам, талеркамі дазваляюць значна расквеціць гукавую палітру кожнага музычнага ансамбля, надаць творам новыя рытмічныя адценні. Пералік добра знаёмых нам рэчаў, якія можна прыстасаваць для патрэб музыкантаў, зразумела, не вычэрпваецца тымі, пра якія тут было сказана. Не трэба імкнуцца ўводзіць іх усе ў склад ансамбля адначасова; пачуццё меры мае тут таксама вялікае значэнне.

Кожнаму інструменту — свой час і сваё месца...

АД РЭДАКЦЫІ. Гэтым артыкулам мы заканчваем цыкл публікацый майстра па вырабу народных музычных інструментаў Уладзіміра Якаўлевіча Пузыні. Аўтар цыкла не ставіў перад сабой задачы тэарэтычнага, навуковага асэнсавання месца гэтых інструментаў у сучаснай музычнай практыцы, а імкнуўся пазнаёміць са спосабамі іх вырабу і практычным ужываннем.

Трэба думаць, што некаторыя думкі У. Пузыні могуць падацца спрэчнымі. Аднак гэта мае пад сабой і аб'ектыўную аснову. Адна справа — разглядаць гісторыю бытавання таго або іншага музычнага інструмента. Зусім іншая — практычны выраб яго ў сучасных умовах. На жаль, майстроў-практыкаў у рэспубліцы вельмі мала. Да таго ж амаль усе яны — людзі сталага ўзросту, многія не маюць вучняў. Непакоіць яшчэ і тое, што кожны з іх практычна не ведае іншых майстроў, працуе адасоблена, па ўласнай тэхналогіі.

Вось, напрыклад, майстар па вырабу лір і струнных інструментаў У. Ф. Жукоўскі з Мар'інай Горкі, інструменты якога з поспехам «працуюць» у многіх прафесійных калектывах краіны. Ці знаёмы ён з вопытам таго ж У. Пузыні?

Як жа дапамагчы майстрам, што трэба зрабіць для таго, каб галасы беларускіх музычных інструментаў не змоўклі, каб з імі пазнаёмілася як мага больш слухачоў, каб яны зрабіліся аб'ектам вывучэння студэнтаў кансерваторыі, навучэнцаў музычных вучылішчаў рэспублікі?

З гэтым пытаннем мы звярнуліся да начальніка Упраўлення тэатраў і музычных устаноў Міністэрства культуры БССР У. П. Рылаткі.

— Мы разумеем усе праблемы дзейнасці майстроў па вырабу музычных інструментаў,— адказаў У. П. Рылатка.— На 1988 год запланавана стварыць у рэспубліцы Музычнае таварыства і адкрыць пры ім спецыяльную майстэрню, дзе будуць вырабляцца розныя музычныя інструменты, у тым ліку і народныя. Майстэрня будзе цэнтралізавана забяспечвацца сыравінай і даваць заказы майстрам, якія жывуць у іншых населеных пунктах рэспублікі. Думаецца, гэтая майстэрня і павінна зрабіцца навукова-метадычным цэнтрам, які дазволіць абагульніць і перадаць неацэнны вопыт народных майстроў нашчадкам.

Што ж, адказ канкрэтны, дзелавы. Са свайго боку, рэдакцыя абяцае працягваць знаёміць чытачоў з людзьмі, пад рукамі якіх ажывае музыка...

ПЕСЕНЬ ДАР

«Беларускі песенны фальклор. Паўночна-ўсходняя зона». Усесаюзная студыя грамзапісу. Запіс 1980 г. «Мелодыя», 1986. Стэрэо, С 30 23519 006

Выданне аўтэнтычнага фальклору на грампласцінках — адзін з найбольш плённых, перспектыўных напрамкаў развіцця сучаснага фалькларызму. Справа гэта даволі новая і складаная, патрабуе зладжаных намаганняў добрых знаўцаў фальклору і тэхнічных службаў, якія павінны адабраць дасканалыя ў мастацкіх адносінах творы з тым, каб як мага больш шырока і выразна адлюстраваць спецыфіку рэгіёна.

Вялікую павагу і клопат аб захаванні самай багатай у славян беларускай абрадавай песеннай традыцыі праяўляюць ленінградскія фалькларысты-музыказнаўцы. Аднак калі колькасць зафіксаванага слоўнага фальклору можа задаволіць, дык меладычны матэрыял патрабуе больш пільнай увагі і руплівасці. Час прыспешвае нас. Гэта разумелі нашы выдатныя фалькларысты Р. Р. Шырма і Г. І. Цітовіч, якіх ужо няма з намі, гэта разумеюць і многія сучасныя музыказнаўцы.

Вялікай рэдкасцю сталі падрыхтаваная ў 1982 годзе ленінградцамі фалькларыстам В. Гусевым і музыказнаўцам Ю. Марчанкам цікавая грампласцінка «Каляндарныя песні Беларускага Палесся» (в. Казацкія Балсуны Веткаўскага раёна Гомельскай вобласці) і пласцінка «Беларускія народныя песні. Этнаграфічны ансамбль вёскі Ананчыцы Салігорскага раёна Мінскай вобласці», падрыхтаваная беларускім музыказнаўцам Л. Касцюкавец.

Асабліва шмат робіць па прапагандзе беларускай народнай песні З. Мажэйка, аўтар цікавых фальклорных зборнікаў, кніг і кінафільмаў. Унікальнай была грампласцінка беларускіх народных песень, падрыхтаваная ёю разам з І. Назінай у рамках ЮНЕСКА (ці не дзіўна, што гэтая пласцінка маецца ў Беларусі ледзь не ў адзінкавым экземпляры?).

І вось фалькларыстка зрабіла чарговы цудоўны падарунак даследчыкам, збіральнікам, аматарам народнай песні. Выдадзена грампласцінка «Беларускі песенны фальклор. Паўночна-ўсходняя зона», на якой прадстаўлены 17 каляндарных і сямейна-абрадавых песень з паўднёва-ўсходніх раёнаў Віцебшчыны і 10 абрадавых і лірычных песень з в. Усполле паўночна-ўсходняй часткі Магілёўшчыны. Пласцінка з'явілася як вынік сумеснай экспедыцыі 1978 года беларускіх фалькларыстаў і вучоных з Усесаюзнага навукова-даследчага інстытута мастацтвазнаўства Міністэрства культуры СССР. Усесаюзная студыя ажыццявіла запіс яшчэ ў 1980 годзе, а сама пласцінка ўбачыла свет толькі ў 1986-ым. Пры ўсім гэтым на грампласцінцы сабраны унікальны матэрыял.

Абодва бакі грампласцінкі адметныя, нават у нейкім сэнсе процілеглыя і па характару, і па абрадавай традыцыі, па зместу твораў і па мове. На першым баку звяртае на сябе ўвагу шырыня прадстаўлення каляндарных і сямейных абрадавых песень Віцебшчыны. Маляўнічую распеўнасць, святочнасць калядная «Ай, калядачкі, вы вярніцеся» змяняюць мажорныя прызыўныя інтанацыі заклікання вясны ў масленічнай «А на гарэ, на гарэ». Гэтая песня — яшчэ адзін переканальны мастацкі аргумент-доказ таго, што масленіца ў беларусаў на рускім пагранічны была не провадамі зімы, а гуканнем вясны. Меладыйныя пераліўы ў гэтых песнях добра перадае лепшая са спявачак Віцебшчыны, што прадстаўлены на пласцінцы,— Акуліна Навумаўна Гарбачова з в. Ганчароўка Сенненскага раёна.

Дзве валачобныя песні, «А тапу-тапу на жоўтым пяску» і «Вялікдзень ідзець, а мне нечага надзець», прадстаўляюць унікальную з'яву песеннага календара, які з усіх славян захаваўся толькі ў беларусаў. Калі першая з песень пазначана тыповым, непарыўным меладычным рухам, дык другая сведчыць пра разбурэнне абрадавай песеннасці і можа быць аднесена да яе толькі фармальна.

Існаванне купальскіх песень на адзначанай тэрыторыі не выклікае сумнення. Прыведзеная «Пойдзем, дзеўкі, кругом жыта» з яе гульнёва-вясельнымі інтанацыямі — цікавы ўзор такіх песень. Аўтар гэтых радкоў запісаў яе на паўночна-ўсходняй Гомельшчыне як русальную. Зрэшты, і на купалле, і ў час «провадаў русалкі» існуе магічны абход жыта, пра які гаворыцца ў песні.

Завяршаюць каляндар дзве жніўныя і адна восеньская песні, хоць гэтыя жніўныя больш дакладна было б аднесці да дажынкавых, ды і то па фармальна-меладычных прыкметах. Вельмі каштоўны запіс восеньскай «Чаго ты, лося, чаго ты, дзікі», яшчэ адной з песеннага календара, хоць восеньскія песні зберагліся ў Беларусі пераважна ў заходняй яе частцы. Тут вясельны матыў у выглядзе разгорнутага вобразнага паралелізму арганічна спалучаецца з тыповым восеньскім напевам.

Неабходна падзякаваць складальніку за інструментальныя найгрышы народных скрыпачоў. Найбольш цікавы з іх — «Жаніцьба Цярэшкі», узяты са старажытнага карагода-гульні, які данёс да нас архаічныя формы вяселля. Прыходзіцца толькі пашкадаваць, што ён гучыць без тэксту — асновы такога сінкрэтычнага дзеяння, як карагод.

Сямейна-абрадавая песеннасць Лёзненскага, Лепельскага і Сенненскага раёнаў Віцебшчыны прадстаўлена чатырма вясельнымі і адной радзіннай песнямі. На наш погляд, найбольш цікавая з іх «Іскарка-прыгаўка Томачка ў мамкі». Паколькі ў тэксце ёсць сведчанне, што яна спяваецца падчас «вяночкаў» — рытуалу развітання маладой з сяброўкамі, яе лепш было б паставіць першай.

Згаджаючыся з каментарыямі складальніка, што на Віцебшчыне пераважаюць аднагалосныя спевы, не магу не заўважыць, што ўсе песні для больш аб'ектыўнай ацэнкі іх будучымі даследчыкамі пажадана было б падаць у традыцыйным харавым выкананні. Добра заключае першую частку пласцінкі адзіная тут неабрадавая гуллівая, нават фрывольная песня «Кум куму любіў».

На беларускім вяселлі маладая не галосіць. Гэта — спецыфічная рыса рускага вяселля, таму ўключэнне ў пласцінку вясельных галашэнняў «Дабранач табе, мая маманька» і «Надзяляю я цябе, дачушка» можна і аспрэчваць.

Выдатныя ўзоры беларускай шматгалоснай традыцыі дае другі бок пласцінкі, дзе спяваюць сем жанчын сталага ўзросту з вёскі Усполле Мсціслаўскага раёна, сярод якіх выключнымі музычнымі здольнасцямі вылучаюцца Таццяна Ігнацьеўна Сідоранка і Кацярына Васільеўна Шэкун. Лепшая з абрадавых песень тут «Благаславі, божа, вясну загукаці». Старажытнымі воклічамі, прызыўнымі веснавымі інтанацыямі абуджэння прыроды вызначаецца песня з першага ж трубнага закліку «У!...», які ўзмоцнены прыёмам запісу з набліжэннем галасоў (цікавая знаходка гукарэжысёра А. Гезаляна).

Багаццем, значнай меладычнай распеўнасцю, насычанасцю вызначаюцца лірычныя песні жаночнай традыцыі «Ці я тобе, мой міленькі дружок, не казала», «Зара мая вячэрняя» і «Галовачка мыя бедная». Дарэчы, намі яны запісаны як абрадава прымеркаваныя.

Адзначу некаторыя, на мой погляд, пралікі складальніка. Ненатуральным выглядае пачатак пахавальнага галашэння «Я мяту, мяту двор мяцёлкаю»; жартоўным, як гэта пазначана на вокладцы пласцінкі, ён быць не можа. А вось сапраўднае галашэнне было б тут да месца. Вядома, што фальклор усходняй часткі Беларусі (пра гэта напісана і на вокладцы пласцінкі) вызначаецца сваёй багатай карагодна-гульнёвай,

прымеркаванай асабліва да вясны, традыцыяй. Яна чамусьці прадстаўлена на грампласцінцы шырокавядомым, без усялякіх прыкметаў творчай апрацоўкі рускім карагодам «Па раке, раке, гаголушка плывець».

Грампласцінка добра аформлена (мастак Л. Вераб'ёва), якасна выдадзена, але зноў мушу казаць пра смяхотна малы тыраж — 1500 экземпляраў. Ці ж гэта разумна, што ў справе музычнай прапаганды народнай творчасці вызначальным момантам з'яўляецца заяўка... устаноў гандлю?!

Дарэчы на вокладцы грампласцінкі і каляровы фотаздымак пяцярых спевакоў, але, па-першае, чаму на ім прадстаўлены не ўсе ўдзельнікі запісу; па-другое, хто дзе? На ўкладцы ў канверце раней выдадзенай грампласцінкі з запісамі выканаўцаў з вёскі Казацкія Балсуны былі змешчаны ноты і тэксты песень. Шкада, што ў дадзеным выпадку гэта зроблена не было. Усе гэтыя заўвагі — не папрок, таму што такія работы перш за ўсё выклікаюць пытанне: «А як бы ты зрабіў сам?»

...Яшчэ і яшчэ раз услухоўваюся ў найлепшы музычны інструмент — жывы чалавечы голас. Бачу за гэтымі багатымі зместам гукамі адухоўленыя бессмяротным мастацтвам жаночыя твары, бачу спрацаваныя рукі людзей, якія ў час спеваў раскрываюць слухачам усю сваю душу. Хочацца слухаць зноў і зноў, таму што кожнае праслухоўванне адкрывае нешта новае, незвычайнае: то таямнічы, язычніцкі покліч вясны, то ўзнёслыя моманты вяселля ў песні «Дабранач, маці...», то «буслаеўскія» ноткі ў святочных калядках, то спякотную тугу жніўных... Слухаю, хвалююся і раптам лаўлю сябе на думцы: «А чаму гэтага не разумеюць мае дзеці, большасць сяброў, большасць работнікаў культуры, студый грамзапісу, гандлю?» Бо калі б такога разумення было больш, дык замест мноства «шэдэўраў» эстраднай музыкі, што можна сустрэць у грамзапісе на кожным кроку, мы маглі б куды часцей слухаць поўныя глыбіннага зместу мастацкія шэдэўры на роднай мове, створаныя многімі пакаленнямі таленавітых нашых продкаў.

Я разумею: музыка патрэбна самая розная. Аднак пакуль што ў параўнанні з колькасцю беларускіх запісаў эстраднай музыкі «Мелодыі» фальклорныя выданні ўспрымаюцца хутчэй як эпізод. Ці не выглядаем мы ўсе нядбалымі нашчадкамі, якія забыліся купалаўскі запавет:

Песні, знайце, сэрца дар,
Шанаваць іх трэба...

А таму самы нізкі паклон тым, хто зрабіў такую добрую грампласцінку.

Васіль ЛІЦВІНКА,
кандыдат філалагічных навук.

Новыя кнігі

ВЫХОЎВАЦЬ ГЛЕДАЧА

НЯЧАЙ В. Ф. Пра густы спрачаюцца. Замежныя фільмы на нашых экранах. Мн.: Навука і тэхніка, 1986. 95 с. (на рускай мове).

Аўтар новай кнігі доктар мастацтвазнаўства Вольга Нячай паслядоўна звяртаецца да праблем кінаадукацыі вось ужо на працягу шэрагу гадоў. Аматарам кіно, спецыялістам добра вядомыя яе шматлікія публікацыі, кнігі, прысвечаныя крытыцы асноў так званай «масавай культуры». У 1984 годзе, напрыклад, яны мелі магчымасць пазнаёміцца з кнігай В. Нячай «Бляск і ўбоства «масавай культуры»» (рэцэнзію на яе глядзіце ў «МБ» № 7 за 1985 год). І ў кожнай рабоце па гэтай тэме аўтара хвалююць праблемы выхавання сапраўднага эстэтычнага густу маладога чалавека, фарміравання правільнай ацэнкі фільмаў замежных кінематаграфістаў.

Вось і ў новай кнізе вядомы беларускі кінакрытык уздымае набалелыя пытанні глядацкіх прыхільнасцей і густаў, разглядае феномен «маскульта» — перапоўненыя глядзельныя залы, аналізуе сённяшні стан работы кінапракату і кінафікацыі з стужкамі заходняй вытворчасці. Аўтар крытычна ставіцца да выказвання «пра густы не спрачаюцца». Кніга атрымала назву, у якой В. Нячай фармулюе асноўны прынцып фарміравання эстэтычнай культуры гледачоў: праз спрэчкі, дыскусіі, але і праз паважлівае стаўленне да думак і меркаванняў субяседніка. З гэтай прычыны кіназнаўца захоўвае лексіку і асаблівасці стылю аўтараў пісьмаў у рэдакцыі газет, якія яна цытуе для абгрунтавання тых або іншых сваіх высноў.

Тэма, якую даследчыца абрала для размовы з чытачом,— замежныя фільмы на экранах нашай краіны. В. Нячай дэталёва разбірае механізм адбору стужак для айчыннага пракату, што даволі важна ўжо само па сабе, бо гэты бок кінематаграфічнай дзейнасці амаль невядомы шырокай аўдыторыі. Аўтар слушна адзначае, што складанасці ў ацэнцы той або іншай карціны ўзнікаюць таму, што часта яна трапляе на экран і ўспрымаецца гледачом па-за кантэкстам папярэдняй творчасці пэўнага майстра замежнага кіно, па-за сувяззю з канкрэтным сацыяльна-гістарычным становішчам краіны, пазначанай у цітрах як вытворца. З гэтай нагоды даследчыца запрашае чытачоў паразважаць аб формах кінаадукацыі, кінаасветы і кінавыхавання глядацкай аўдыторыі, пра важнасць і наспеласць такой формы абслугоўвання гледачоў, як дыферэнцыраваны кінапракат.

Кніга кампазіцыйна складаецца з чатырох раздзелаў. У першым з іх — «Экран і заэкранне. Свет кіно і свет гледачоў» — выяўляюцца пачатковыя пазіцыі аўтара і ўмовы далейшай размовы, даецца дакладнае вызначэнне ўзораў «масавай культуры» як «буржуазных міфаў у абліччы гістарычнай рэальнасці».

Наступны раздзел называецца «Гісторыя на экране: міф ці рэальнасць?» На прыкладзе абмеркавання гледачамі амерыканскага баевіка «Спартак» В. Нячай доказна выкрывае іх памылкі ў ацэнцы гэтага твора. Яна разбурае вядомую канцэпцыю «глядач заўсёды мае рацыю» і вылучае свой тэзіс: натоўпы, якія штурмуюць кінатэатры з рознымі «Пачварамі» і «Анжэлікамі»,— гэта сведчанне нізкага ўзроўню агульнай эстэтычнай культуры кінааўдыторыі.

Аналізу найбольш папулярных у гледачоў жанраў — камедыі і меладрамы — прысвечаны раздзел «Над чым плачам, з чаго смяёмся?» Гэтыя жанры найбольш моцна адчуваюць на сабе ўплыў эрзацаў «маскульта». А апошні раздзел акумулюе ў сабе адказы на пастаўленыя пытанні пра сімпатыі і прыхільнасці кінааўдыторыі, пра неабходнасць фарміравання ў яе ўмення адрозніваць сапраўднае мастацтва ад падробак пад мастацтва. Раздзел атрымаў назву «Дзе спрачацца пра фільмы?». У ім, а таксама ў заключэнні аўтар кнігі прапануе канкрэтныя мадэлі ў сістэме кінаадукацыі, аналізуе наяўныя формы работы ў гэтай галіне, крытыкуе заганную практыку асобных кантор кінапракату, якія часта аддаюць перавагу далёка не бяскрыўдным з ідэйнага пункту гледжання, але «касавым» стужкам заходняй вытворчасці на шкоду сапраўды гуманістычным, вострасацыяльным фільмам прагрэсіўных кінамастакоў капіталістычных краін.

Кніга прыцягвае да сябе ўвагу абагульненнем вопыту работы беларускіх кіназнаўцаў і кінакрытыкаў у сістэме кінаадукацыі. Чытаецца яна лёгка, напісана жывой мовай і, напэўна, павінна выклікаць у чытачоў жаданне разабрацца ва ўласных адносінах да шэрагу «спрэчных» фільмаў.

Разам з тым кніга не пазбаўлена асобных памылак як фактычнага, так і тэарэтычнага характару. Так, ужо ў самым пачатку няправільна названа дата нараджэння кіно: 29 снежня 1895 года (с. 5) замест 28 снежня 1895 года («Кіно: Энцыклапедычны слоўнік».— М.: «Савецкая энцыклапедыя», 1986. С. 246). На старонцы 9-ай, падзяляючы фільмы замежнай вытворчасці на тры групы паводле іх ідэйна-эстэтычнай значнасці і жанрава-стылявой скіраванасці, аўтар асобна вылучае стужкі сацыялістычных краін. У такім падзеле ёсць пэўная нацяжка, паколькі і для гэтых карцін нярэдка характэрныя элементы «масавай культуры», сустракаюцца сярод іх і чыста камерцыйныя вырабы накшталт «Знахара» (Польшча) або «Без панікі, маёр Кардаш» (Венгрыя). Не зусім слушным падаецца супрацьпастаўленне «аўтарскага» кіно «жанраваму» (с. 41). Па логіцы аўтара атрымліваецца, што кіно «аўтарскае» з'яўляецца па сваёй сутнасці жанравым гібрыдам, а гэта, безумоўна, зусім не так. Прыгадаем хоць бы работы такіх відных прадстаўнікоў «аўтарскага» напрамку ў кінематографе, як Ф. Дэфірэлі («Травіята» — меладрама), П. Джэрмі («Спакушаная і кінутая», «Развод па-італьянску» — камедыі) і г. д. Не зусім правамоцна, на наш погляд, уключаць у паказ «Замежная прагрэсіўная літаратура на экране», які ў якасці прыкладу называе аўтар на старонцы 69-ай, такія фільмы, як «Фатальнае падарожжа» Д. Гілерміна (паводле дэтэктыўнага рамана А. Крысці «Смерць на Ніле») або «Крамер супраць Крамера» (паводле рамана Э. Кармэна), уся «прагрэсіўнасць» якога ў даволі верагодным паказе механікі разводу ў ЗША. Аўтарскай нядбайнасцю можна вытлумачыць і той факт, што ў адным выпадку кінакрытыка Е. Л. Бондараву прадстаўляюць як доктара філалагічных навук (што правільна), а ў другім — доктарам мастацтвазнаўства (гл. сс. 74 і 76). Дарэчы, гэты пералік можна было б доўжыць і далей.

І ўсё ж, нягледзячы на асобныя памылкі і пралікі, новая кніга В. Нячай у цэлым выконвае прызначаныя ёй функцыі. Яна дакладна вызначае задачы, што стаяць сёння перад кінакрытыкай і органамі кінематаграфіі ў справе выхавання эстэтычнага густу савецкіх гледачоў.

Алег СЛІВА.

СТАРОНКІ КАЛЕНДАРА

7 красавіка — 60 гадоў з дня нараджэння Валерыя Паўлавіча МІРОНАВА, беларускага савецкага артыста балета, народнага артыста БССР (1966).

В. П. Міронаў нарадзіўся ў горадзе Гжацку Смаленскай вобласці, у 1947 годзе скончыў харэаграфічнае вучылішча пры Вялікім тэатры СССР і пачаў працаваць салістам Дзяржаўнага тэатра оперы і балета БССР. Танцоўшчык вызначыўся як выканаўца галоўных партый у балетах «Князь-возера» і «Аповесць пра каханне» В. Залатарова (Васіль, Міхась), «Мара» Я. Глебава (Мікалай), «Святло і цені» Г. Вагнера (Алесь), «Бахчысарайскі фантан» Б. Асаф'ева (Вацлаў), «Лебядзінае возера», «Спячая красуня» і «Шчаўкунок» П. Чайкоўскага (Зігфрыд, Дэзірэ, Прынц), «Дон-Кіхот» Мінкуса (Базіль) і інш. В. П. Міронаў выступаў і ў дуэтах, гастраляваў у ВНР, НРБ, ГДР, ПНР, Бельгіі, Фінляндыі, Люксембурзе, ЗША, Афганістане, Індыі, Кампучыі.

●

10 красавіка — 80 гадоў з дня нараджэння Іосіфа Антонавіча МАТУСЕВІЧА, беларускага савецкага акцёра, народнага артыста БССР (1972).

І. Матусевіч нарадзіўся ў Мінску. Скончыў студыю пры Беларускім тэатры імя Я. Коласа (1928), працаваў у гэтым тэатры. Вострахарактарны, камедыйны акцёр. Эпізадычныя ролі даводзіў да высокай завершанасці. Асаблівым поспехам карыстаўся ў беларускім рэпертуары. Адметныя і запамінальныя Куторга («Пінская шляхта» В. Дуніна-Марцінкевіча), Сымон Рапецька і Чарноцкі («Бацькаўшчына» і «Ірынка» К. Чорнага), Суддзя («Несцерка» В. Вольскага), дзядзька Есып («Навальніца будзе» паводле трылогіі Я. Коласа «На ростанях»), Войт («Лявоніха» П. Данілава), Дымар і Дзед («Сэрца на далоні» і «Снежныя зімы» паводле І. Шамякіна), поп Ілья («Званы Віцебска» У. Караткевіча), Крыніца («Трывога» А. Петрашкевіча), Гарошка, Цярэшка Калабок, дзед Цыбулька («Выбачайце, калі ласка!», «Трыбунал», «Таблетку пад язык» А. Макаёнка). З іншых роляў вылучаюцца Важаватаў («Беспасажніца» А. Астроўскага), Кастылёў («На дне» М. Горкага), Антоніо («Шмат шуму з нічога» В. Шэкспіра), Патапыч («Лёнушка» Л. Лявонава), Гервасі («Закон вечнасці» Н. Думбадзе).

●

12 красавіка — 85 гадоў з дня нараджэння Васіля Віктаравіча ВОІНКАВА, рускага савецкага акцёра, заслужанага артыста БССР (1968).

В. Воінкаў нарадзіўся ў Тбілісі. Творчую дзейнасць пачаў у Сухумі. З 1932 года працаваў у Рускім драматычным тэатры БССР імя М. Горкага (у 1941—42 у Омскім драматычным тэатры). Сярод роляў вылучаюцца князь Турэнін («Цар Фёдар Іаанавіч» А. К. Талстога), Фірс («Вішнёвы сад» А. Чэхава), Трубач, Галавасцікаў, Бяссеменаў («Ягор Булычоў і іншыя», «Варвары», «Мяшчане» М. Горкага), Гадзіншчык («Крамлёўскія куранты» М. Пагодзіна), Тарэлкін («Смерць Тарэлкіна» А. Сухаво-Кабыліна), Арган («Хітрыкі Скапэна» Мальера), Галілей («Сымон Карызна» паводле рамана «Вязьмо» М. Зарэцкага), Міхей, Гарнец («Галоўная стаўка», «Дзеля жыцця» К. Губарэвіча).

●

17 красавіка — 70 гадоў з дня нараджэння Леаніда Фёдаравіча БРАЖНІКА, беларускага савецкага спевака (бас), народнага артыста БССР (1959).

Л. Ф. Бражнік нарадзіўся ў вёсцы Маскаленкі Сумскай вобласці, скончыў музычна-педагагічны інстытут імя Гнесіных (1955). У 1952—1976 гг.— саліст Дзяржаўнага тэатра оперы і балета БССР. Сярод увасобленых ім роляў значнае месца займаюць партыі ў творах беларускіх кампазітараў — Данілы, Анішчука («Дзяўчына з Палесся» і «Міхась Падгорны» Я. Цікоцкага), Дурава («Надзея Дурава» А. Багатырова), Якуба («Марынка» Р. Пукста), Гадлеўскага («Яснае світанне» А. Туранкова). Значны поспех меў Л. Ф. Бражнік і як выканаўца партый у оперных спектаклях класічнага рускага і замежнага рэпертуару. Варта прыгадаць партыі Млынара («Русалка» А. Даргамыжскага), Пімена, Варлаама («Барыс Гадуноў» М. Мусаргскага), Мефістофеля («Фаўст» Гуно), Дона Базіліо («Севільскі цырульнік» Расіні).

Л. Ф. Бражнік часта выступаў і як камерны спявак, гастраляваў у сацыялістычных краінах, у Аўстрыі, ФРГ. У 1956 годзе атрымаў званне лаўрэата на Усесаюзным конкурсе на лепшае выкананне вакальных твораў М. Мусаргскага.

ХРОНІКА МАСТАЦКАГА ЖЫЦЦЯ

Мінск

70-годдзю Вялікай Кастрычніцкай сацыялістычнай рэвалюцыі прысвячалася выстаўка мастацкіх вырабаў аб'яднанняў і прадпрыемстваў Упраўлення мастацкай прамысловасці Міністэрства мясцовай прамысловасці рэспублікі. Экспанаваліся тэматычныя і падарункава-сувенірныя вырабы. Лепшыя ўзоры напярэдадні свята паступяць у гандлёвую сетку.

●

70-годдзю Вялікага Кастрычніка быў прысвечаны аўтарскі вечар заслужанага дзеяча мастацтваў БССР, лаўрэата прэміі Ленінскага камсамола рэспублікі кампазітара Леаніда Захлеўнага, які адбыўся 1 лютага ў канцэртнай зале Дома афіцэраў.
Гэта быў чарговы канцэрт цыкла «Мастацтва — арміі і народу». На ім прагучалі добра вядомыя песні кампазітара з цыкла «Памяць», «Зямля мая» і іншыя, а таксама новыя творы Л. Захлеўнага, прадстаўленыя вядомымі выканаўцамі рэспублікі — спевакамі В. Вуячычам, В. Кучынскім, В. Пархоменкай, Г. Радзько, В. Скарабагатавым, Т. Пячынскай.
У аўтарскім вечары Л. Захлеўнага таксама ўдзельнічалі сім-

фанічны аркестр Дзяржтэлерадыё БССР, Ансамбль песні і танца БВА пад кіраўніцтвам Л. Муранава, народны ансамбль ветэранаў вайны і арміі Дома афіцэраў пад кіраўніцтвам Я. Яравога, ансамбль «Сябры» пад кіраўніцтвам А. Ярмоленкі, дзіцячы хор Дзяржтэлерадыё БССР пад кіраўніцтвам В. Лашук.

●

У студзені—лютым у Рэспубліканскім Доме работнікаў мастацтваў адбылася выстаўка «Кераміка. Графіка». Былі паказаны творы Міколы Байрачнага і Валянціна Прыешкіна. Абодва яны ў 1976 годзе скончылі аддзяленне дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва БДТМІ. З таго часу пачалася іх самастойная актыўная творчая дзейнасць.
Выстаўка спалучыла творы двух супрацьлеглых па сваім характары відаў мастацтва. Найбольш актыўным элементам экспазіцыі зрабілася кераміка. Графічныя аркушы—алоўкавыя малюнкі з серыі паводле матываў навукова-фантастычных апавяданняў К. Ванегута і Р. Шэклі М. Байрачнага—ус-прымаліся як дапаўненне, узмацнялі выразнасць керамічных форм. Такая акцэнтацыя вельмі натуральная, бо асноўныя намаганні кожны з мастакоў скіроўвае менавіта на прыкладное мастацтва.
Невялікая па аб'ёму экспазіцыя адлюстравала галоўнае ў творчасці гэтых аўтараў—іх імкненне да эксперыменту, да сцвярджэння ўласных уяўленняў пра характар і традыцыі сучаснага мастацтва. Перад гледачамі разгортвалася панарама нечаканых імправізацый, вобразны лад якіх быў прасякнуты мяккім гумарам, чалавечнасцю. Ярка выявілася ў творах тэндэнцыя да станкавізацыі дэкаратыўных форм. Гарманічнае спалучэнне скульптурнай і маляўнічай асноў было ўласціва такім, напрыклад, дэкаратыўным кампазіцыям, як «Размова за шклянкай чаю» (1985), «Сентыментальная гісторыя» (1985) М. Байрачнага або «Гавань карыятыд» (1980) В. Прыешкіна. Значную ролю ў керамічных творах М. Байрачнага і В. Прыешкіна адыгрывае колер, уражваюць яго тонкія пераходы, якія ненавязліва падкрэсліваюць складанасць аб'ёмаў.
Кожны з аўтараў працуе ў сваёй індывідуальнай манеры, мае ўласны творчы почырк. Аб'ядноўвае ж іх багацце фантазіі, няспынны пошук разнастайных вобразна-эмацыянальных асацыяцый, свабоднае валоданне матэрыялам.
Выстаўка пазнаёміла нас з работай своеасаблівых мастакоў, творчасць якіх выразна ўвасабляе істотную тэндэнцыю сучаснага этапа развіцця беларускага дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва—пераход ад выра-шэння задач побытавых да чыста мастацкіх.

А. АТРАХОВІЧ.

●

У студзені-лютым у Рэспубліканскім Доме работнікаў мастацтваў была разгорнута выстаўка мастацкай творчасці маладых мінскіх архітэктараў. Яе назва—«Успаміны пра лета». 16 аўтараў паказалі каля ста твораў жывапісу і графікі: падзяліліся з наведвальнікамі ўражаннямі пра мінулагоднія летнія падарожжы ў розныя куткі нашай Радзімы. Звярнулі на сябе ўвагу акварэлі С. Верамейчыка з серыі «Прывітанне з Крыма», графічныя аркушы П. Орсіка, горныя пейзажы Я. Мядзько і інш.

●

Першай прэм'ерай новага сезона ў Дзяржаўным маладзёжным тэатры БССР зрабіўся спектакль «Рамонт» У. Рошчына. Рэжысёр-пастаноўшчык — Рыгор Баравік. Мастакі—Ларыса Рулёва і Аляксей Кузняцоў. Рэжысёр—Віталь Катавіцкі. Пастаноўка танцаў Марыны Дударавай. У спектаклі заняты акцёры Сяргей Журавель, Валерыя Ліхадзей, Васіль Нікіценка, Аляксандр Фіневіч, Сяргей Ждан і іншыя.

На здымку: Прараб—В. Нікіценка.

Фота А. Дзмітрыева.

●

Рэспубліканскі Дом работнікаў мастацтваў і Дзяржаўны акадэмічны Вялікі тэатр оперы і балета БССР правялі 28 студзеня чарговы вечар цыкла «Мы іх добра ведалі», прысвечаны 80-годдзю з дня нараджэння народнай артысткі БССР Соф'і Друкер і 70-годдзю з дня нараджэння народнага артыста СССР Мікалая Ворвулева.
Вядучая вечара, народная артыстка СССР Т. Ніжнікава, расказала пра творчы шлях гэтых вядомых оперных спевакоў. Перад прысутнымі выступілі музыказнавец Б. Смольскі, народныя артысты БССР Л. Галушкіна і Л. Бражнік, заслужаныя артысты БССР Л. Ганестава і П. Дружына, кампазітар Г. Вагнер, рэжысёр Г. Уладамірская, якія адзначылі, што С. Друкер і М. Ворвулеў мелі выдатныя вакальныя здольнасці, вельмі любілі мастацтва і шмат працавалі, пераканальна ўвасаблялі на сцэне вобразы сваіх герояў, клапаціліся пра маладых выканаўцаў. Пляменнік М. Ворвулева намеснік старшыні прэзідыума праўлення БТА С. Косцін падрабязна расказаў пра творчую дзейнасць спевака ў Кіеве.
На вечары прагучалі запісы песень савецкіх кампазітараў, арый з опер і беларускіх народных песень у выкананні С. Друкер і М. Ворвулева.
— Артысты пакідаюць жыццё, а іх галасы працягваюць жыць. Не будзем парушаць традыцыю Мікалая Ворвулева і скончым наш вечар песняй «Расія», якая заўсёды гучала ў канцы яго канцэртных праграм, — сказала Т. Ніжнікава.

З вялікай цікавасцю прысутныя пазнаёміліся з дзвюма фотавыстаўкамі, прысвечанымі творчай дзейнасці артыстаў. Больш за 70 фотаздымкаў падрыхтаваў да вечара Цэнтральны дзяржаўны архіў-музей літаратуры і мастацтва БССР.

П. ГАРДЗІЕНКА.

●

2 лютага ў Рэспубліканскім Доме работнікаў мастацтваў адбылося першае пасяджэнне Клуба аматараў балета, на якім мінчане сустрэліся з групай вядучых салістаў балетнай трупы ДАВТа БССР.
Доктар мастацтвазнаўства прафесар Мінскага інстытута культуры Ю. Чурко, якая вяла вечар, і галоўны балетмайстар тэатра народны артыст СССР Валянцін Елізар'еў расказалі прысутным пра гісторыю развіцця балетнага мастацтва ў рэспубліцы, пра балетныя спектаклі тэатра, яго салістаў і артыстаў, пазнаёмілі з планам будучых пастановак.
Народныя артысты БССР Л. Бржазоўская, Ю. Траян, У. Камкоў, заслужаныя артысты рэспублікі Ю. Пясцехін, У. Іваноў, салістка балета І. Душкевіч і іншыя танцоўшчыкі адказалі на шматлікія пытанні.
На заканчэнне сустрэчы быў паказаны дакументальны фільм «Стварэнне», прысвечаны калектыву балета ДАВТа БССР. Прысутныя маглі таксама пазнаёміцца з фотавыстаўкай, якая прадстаўляла некаторыя балетныя спектаклі беларускага тэатра.
Клуб аматараў балета атрымаў назву «Тэрпсіхора».

●

Значна актывізавала сваю работу секцыя эстраднай музыкі Саюза кампазітараў БССР. У апошні час асаблівая ўвага ўдзяляецца пытанням удасканалення, павышэння мастацкага ўзроўню твораў эстраднага жанру. Як адзначалася на пленуме СК БССР па пытаннях масавых жанраў, гэты найбольш мабільны, папулярны жанр патрабуе да сябе шмат увагі, адказнасці і кампазітараў, і выканаўцаў. Таму на пасяджэннях эстраднай секцыі разглядаюцца розныя пытанні развіцця эстраднай музыкі ў рэспубліцы, удзельнікі секцыі інфармуюцца аб падзеях у братніх рэспубліках.
Апошняе пасяджэнне эстраднай секцыі адбылося ў Белдзяржфілармоніі. На ім сустрэліся кампазітары і маладыя выканаўцы рэспублікі. Кампазітары паказалі артыстам свае новыя работы. Спевакі Т. Арлоўская, Н. Кавалёва, В. Шутава, дуэт Г. Галенда—У. Кудрын і іншыя праслухалі навінкі, выказалі наконт іх свае думкі і адабралі для сябе найбольш цікавыя з песень.
Сярод новых твораў, што прагучалі на пасяджэнні, былі песні Э. Ханка «Наталля Аляксееўна» (верш Л. Ізмайлава), «Даецца дорага свабода» (верш Ф. Чуева), «Масква» (верш І. Рэзніка) і іншыя. Кампазітар Э. Зарыцкі прадставіў «Белыя крылы» (верш Г. Бураўкіна), «Палыновую ростань» (верш Н. Гілевіча), «Белую мяцеліцу» (верш М. Грыбачова). А. Чыркун паказаў такія творы, як «Бацькоўская зямля» (верш Н. Загорскай), «Святлана» (верш У. Скарынкіна), «Неба» (верш І. Скурко), «Зоркі ўсміхнуцца нам» (верш М. Ясеня).
Спадабаліся выканаўцам песні У. Будніка, а таксама зусім маладых аўтараў—А. Елісеенкава, Я. Эльпера.

Н. ЗАХАРАВА.

Па Беларусі

БРЭСЦКАЯ ВОБЛАСЦЬ

Народны ансамбль песні і танца «Сузор'е» будаўнічага трэста № 8 г. Брэста (мастацкі кіраўнік В. Васіленка) летась адзначаны прэміяй Ленінскага камсамола Беларусі. Калектыў аднадушна вырашыў грашовую частку прэміі пералічыць у Савецкі фонд культуры.

ВІЦЕБСКАЯ ВОБЛАСЦЬ

У студзені ў абласным цэнтры адкрылася мастацкая выстаўка «Віцебшчына-87». Асаблівасць яе ў тым, што ўдзельнікам мог стаць кожны, хто прадставіў кампетэнтнаму выставачнаму камітэту свае творы. На стэндах выстаўкі побач з творамі прызнаных майстроў Ф. Гумена, А. Ільінова, А. Мемуса экспанаваліся творы маладых—А. Вышкі, А. Кавалёвай, А. Ісачанкава, Л. Тарабукі і інш.

●

У час зімовых школьных канікулаў у абласным цэнтры пачала дзейнічаць гарадская дзіцяча-юнацкая філармонія. Ініцыятар яе стварэння—гарадская школа мастацтваў (былая дзіцячая музычная школа № 2). Першымі артыстамі філармоніі сталі навучэнцы ўзорных харавых, танцавальных, аркестравых калектываў Віцебска, цымбальны і духавы аркестры музычнага вучылішча.

ГОМЕЛЬСКАЯ ВОБЛАСЦЬ

У снежні 1986 — студзені 1987 года Гомельская абласная арганізацыя Саюза мастакоў БССР зрабіла справаздачу перад аматарамі мастацтва—правяла выстаўку жывапісу, графікі, скульптуры і дэкаратыўна-прыкладных твораў.
Як і заўсёды, цэнтральнае месца ў экспазіцыі занялі жывапісныя палотны. Творы С. Дзьяканава («Бурны дзень»), Р. Ландарскага («Пара сенакосная»), Д. Алейніка («Цішыня»), М. Андыка («Палескі край») вылучаліся як дамінанты. Зададзены імі настрой падтрымлівалі работы «Грыбы» А. Буранкова, «Апошнія промні» Н. Кухарэнкі са Светлагорска, «Шэры дзень» В. Асіпенкі з Рэчыцы і іншыя. Звярнулі ўвагу наведвальнікаў творы маладога мастака М. Няхайчыка («Апошнія кветкі», «Сонечны дзень. Куток майстэрні»).
Скульптурны раздзел выстаўкі быў невялікі. Д. Папоў прадставіў гіпсавыя бюсты У. І. Леніна і Кірылы Тураўскага, Г. Гарбанёў—бюст (таксама гіпсавы) уласнага карэспандэнта «Гомельскай праўды» па Хойніцкаму раёну М. З. Дубаўца.
Надзённыя па тэматыцы, пamастацку адметныя плакаты паказалі В. Лосеў, А. Отчык, Н. Шкляраў з Веткі. Узоры прамысловага дызайну дэманстраваў В. Ражноў. Мастацкімі вырабамі з фарфору парадавалі гледачоў Л. і В. Кавальчукі, Л. Гатальская, В. Сілкоў. Графіка была прадстаўлена аркушамі В. Пакаташкіна, акварэлямі М. і В. Ягоравых.

К. УСОВІЧ.

●

Пастаянная выстаўка твораў маскоўскіх мастакоў адкрыта ў Гомельскім гарнізонным шпіталі. Каля пяцідзесяці сваіх твораў перадалі шпіталю ў падарунак члены Маскоўскай абласной арганізацыі Саюза мастакоў СССР. Сярод іх пушкінскія партрэты Я. Усцінава, падмаскоўныя пейзажы заслужанага мастака РСФСР І. Вараб'ёвай, партрэт С. Ясеніна заслужанага мастака РСФСР Ю. Раброва, палотны В. Пяткова, А. Ардзімасава і інш.

●

У студзені ў абласным тэатры лялек адбылася прэм'ера спектакля па казцы В. Вольскага «Дзед і жораў». Яго паставілі галоўны рэжысёр У. Матрос, мастакі Т. і П. Міронавы. У спектаклі заняты артысты Н. Багуцкая, Т. Гарачава, А. Каралёва, А. Курбатаў, В. Курдзюмаў, М. Манец.

ГРОДЗЕНСКАЯ ВОБЛАСЦЬ

У студзені ў Гродне ў выставачнай зале абласной арганізацыі Саюза мастакоў БССР адкрылася выстаўка твораў заслужанага работніка культуры БССР І. В. Пушкова (1918—1986). Большасць палотнаў мастака прысвечана тэме беззапаветнай любві да Радзімы, гераізму савецкіх людзей у гады Вялікай Айчыннай вайны. Побач з імі—малюнкі ваенных гадоў, пейзажы.

●

У адной з залаў Смаргонскага краязнаўчага музея ў лютым адкрылася персанальная выстаўка самадзейнага мастака, выпускніка Народнага універсітэта мастацтваў імя Н. К. Крупскай В. Варанішчы. У сваіх творах ён адлюстроўвае родныя краявіды, гістарычныя мясціны Смаргоншчыны. Большасць твораў экспануецца разам з эцюдамі да іх.

МАГІЛЁЎСКАЯ ВОБЛАСЦЬ

З 22 ліпеня да 25 кастрычніка 1986 года папераменна ў Магілёве і Бабруйску экспанаваліся дзве выстаўкі польскага выяўленчага мастацтва. Першая з іх, «40 гадоў торуньскай графікі» (са збораў акружнога музея г. Торуня), складалася з 112 твораў 23 аўтараў. Глыбокае ўражанне пакінулі ў гледачоў антыфашысцкая серыя «Памяці быдгашчанскіх настаўнікаў», «Стрэл у патыліцу», «Успаміны» К. Шалеўскай. Праблемы экалогіі ўздымаліся ў афортных серыях «Наш час» і «Ахова навакольнага асяроддзя» М. Пакорскай. Вытанчаным пластычным і колеравым вырашэннем вылучаліся зробленыя ў змешанай тэхніцы графічныя аркушы «Зламаныя крылы», серыя «Аголеныя» 82-гадовага прафесара С. Барысоўскага. З захапленнем увасобіла Б. Нарымская-Дэмбоўская памятныя ёй мясціны, архітэктурныя помнікі роднага горада (акваціnты «Торунь. Дом Каперніка», «Вежа-ратуша ў Торуні», «Порт у Торуні» і іншыя).
Лёгкімі, музычнымі лініямі вабіў графічны аркуш «Лаура» Е. Хопэна. Спробай спалучыць у сваіх творах сучаснае і мінулае, рэальнае і ўмоўнае цікавая творчасць Т. Якубоўскай.
Запомніліся арыгінальныя па кампазіцыі аркушы «Цыкл Сонца» Р. Кшыўкі, «Дэмант» М. Пятроўскага, серыя лінарытаў на індустрыяльную тэму М. Вансоўскай, экслібрысы В. Якубоўскага, работы спартыўнай тэматыкі Б. Пшыбілінь-скага, каляровыя афорты з акваціntай Э. Бучыньскага, нечаканыя па кампазіцыйнаму і тэхнічнаму вырашэнню лінарыты С. Катлярчыка, творы іншых торуньскіх графікаў.
Польскія мастакі шмат эксперыментуюць. Таму амаль кожны з іх аркушаў успрымаецца як адкрыццё эмацыянальных, пластычных і тэхнічных патэнцыялаў сучаснай графікі.
Другая выстаўка—з фондаў Музея Куяўскай і Добжынскай земляў і Бюро мастацкіх выставак у Влацлавеку (80 жывапісных і графічных твораў 1950—1985 гадоў 34 аўтараў).
Тэрыторыя Куяўскай і Добжынскай земляў, пачынаючы з XII—XIV стагоддзяў, была сведкам складаных палітычных і эканамічных падзей. Старажытная архітэктура ўпрыгожвае Влацлавек, Радзееў, Добжын, Цэхацынек.
У пейзажах польскіх мастакоў адчувальныя вельмі паважныя, беражлівыя адносіны да гісторыі роднага краю. Узнёсла-паэтычнымі ўбачылі касцёлы Я. Наверскі—у Орле, К. Старосцяк—у Прахавальску. Ва ўсёй яскравасці паўстае даўніна на пейзажах Х. Дамагалы («Палац у Венцлавіцах», «Маёнтак у Клубку»). Суровая стрыманасць адчуваецца ў творах Р. Клайбара («Влацлавек—каменныя дамы ў стылі барока», «Каменныя дамы ў Влацлавеку»).
Пранікнёна і мякка ўвасабляюць родныя краявіды З. Шміт («Бераг Віслы», «Наваколле Цэхацынка», «Купальня»), Ю. Кэмпіньскі («Скшынецкія палі»), Л. Плашай («Вісла на захадзе сонца»), М. Валішэўская-Канеўская. П. Левандоўскі-Пале дабіваецца патрэбнага эфекту ў сваіх дэкаратыўных пейзажах з дапамогай аэрографа.
У кампазіцыйных індустрыяльных пейзажах адчувальны клопат аўтараў пра зберажэнне навакольнага асяроддзя («Азотны камбінат» А. Блажэеўскага, «Прамысловы пейзаж» Л. Малышкі, «Папяровы камбінат» З. Папке).
Увазе гледачоў былі прапанаваныя таксама цікавыя эцюды Р. Мараўскага, лірычныя пейзажы Ф. Квяткоўскага, З. Рыбяньскай, А. Шкудмярэка, Д. Вянцкоўскай і іншых аўтараў.
Дзякуючы гэтым выстаўкам магілеўчане і бабруйчане маглі глыбей пазнаёміцца з прыродай, жыццём суседняй краіны.

М. Вансоўская. Будаўніцтва маста.

К. Шалеўская. Успаміны.

У братніх рэспубліках

РСФСР

У горадзе-герої Туле прайшла ўсесаюзная выстаўка экслібрыса. Наведвальнікі мелі магчымасць пазнаёміцца з мастацтвам малой графікі і беларускіх мастакоў. Па меркаванню арганізатараў экспазіцыі, несумненнай аздобай яе былі творы М. Ганчарова, А. Кашкурэвіча, У. Пашчасцева, М. Селешчука, Я. Ціхановіча і інш.

●

Песняй Г. Вагнера «Хлопчыкі бессмяротнага Брэста» пачынаў кожнае сваё выступленне ў Пскове хор хлопчыкаў Брэсцкай дзіцячай музычнай школы падчас студзеньскіх гастроляў. Адбыўся і сумесны канцэрт з равеснікамі з Пскоўскай гарадской капэлы хлопчыкаў. Майстэрства юных спевакоў адзначана Граматай аддзела культуры Пскоўскага гарвыканкома.

УКРАІНА

Узорны дзіцячы хор Палаца культуры Белсаўпрофа «Сонейка» (мастацкі кіраўнік Н. Жураўленка) з поспехам выступіў у студзені на вечары харавой музыкі ў Калоннай зале імя М. В. Лысенкі Кіеўскай дзяржаўнай філармоніі.

ЛІТВА

Напярэдадні свайго саракагоддзя ўпершыню ў Вільнюсе гастраляваў Гродзенскі абласны драматычны тэатр. У гастрольнай афішы былі спектаклі «Лепш застацца мёртвым» па п'есе заходнегерманскага драматурга К. Вітлінгера і «З Новым годам» па п'есе М. Варфаламеева. Дзецям быў адрасаваны спектакль-казка «Іван-Царэвіч».

На розных мерыдыянах

ПОЛЬШЧА

У Беластоцкім драматычным тэатры імя А. Вянгеркі ў студзені адбылася прэм'ера спектакля «Выбар» па аднайменнаму раману Ю. Бондарава. Ажыццявіць пастаноўку польскім сябрам дапамаглі калегі з горада Гродна, пабраціма Беластока,—рэжысёр І. Пятроўскі і мастак К. Чамякоў.

СОДЕРЖАНИЕ

SUMMARY

CONTENU

«ИСКУССТВО БЕЛОРУССИИ», 4 (52), 1987 г.
Ежемесячный общественно-политический и научно-популярный иллюстрированный журнал (на белорусском языке)

Тэхнічны рэдактар **Яніна ВАЖНІК.** Фотакарэспандэнт **Віктар САСНОЎСКІ.**
Матэрыялы, якія дасылаюцца ў рэдакцыю, павінны быць надрукаваны на машынцы праз два інтэрвалы ў двух экземплярах.
Адрас рэдакцыі: 220600. Мінск, Акадэмічная, 15-а. Тэл.: 39-59-37, 39-40-86.
Здадзена ў набор 18.02.87. Падпісана да друку 19.03.87. АТ 08101. Фармат 60×90⅛. Высокі друк. Ум. друк. арк. 10. Ум. фарбаадбіткаў 16,0. Ул.-выд. арк. 13,3. Тыраж 2550 экз. Зак. 23.
Ордэна Працоўнага Чырвонага Сцяга друкарня ЦК КП Беларусі. 220041, Мінск, Ленінскі праспект, 79.

У. Басалыга. Кальвінскі збор у Смаргоні. З серыі «Помнікі дойлідства Беларусі». Аўталітаграфія, 1984.